PUISI dan ANTIPUISI

TEMPO | pt. grafiti pers

PUISI dan ANTIPUISI

Goenawan Mohamad

TEMPO | pt. grafiti pers

PUISI DAN ANTIPUISI

Pengarang: Goenawan Mohamad
Pemimpin Produksi: S. Malela Mahargasarie
Penyunting Bahasa: Uu Suhardi
Desain: Arcaya Manikotama
Indeks: Priatna dan Ade Subrata

Cetakan Pertama, 2011

Diterbitkan oleh TEMPO dan PT GRAFITI

Perpustakaan Nasional: Katalog Dalam Terbitan (KDT)

Mohamad, Goenawan
Antipuisi, Puisi dan
Jakarta: Tempo & PT Grafiti, 2011
xi + 230 hlm: 20,5 cm
indeks

ISBN: 978-602-99643-2-5

Dicetak oleh Percetakan PT Temprint, Jakarta
Isi di luar tanggung jawab Percetakan

Ucapan Terima Kasih

SEMUA penerbit di Indonesia tahu, memproduksi buku bukanlah sebuah usaha yang menguntungkan. Acap kali merugi. Terutama jika yang diterbitkan sejenis yang saya susun ini. Hanya cinta kepada buku dan keyakinan akan manfaatnya–meskipun pengaruhnya terbatas dan berangsur-angsur–yang mendorong para penerbit tak berhenti jadi penerbit.

Riwayat buku ini agak sedikit berbeda. Jika buku ini akhirnya sampai di tangan pembaca, itu berkat kemurahhatian pimpinan majalah *Tempo* dan penerbit Grafiti. Sebuah kado luar biasa buat saya di saat mencapai umur 70 (yang tentu saja merupakan ulang tahun ke-70 yang terakhir): 12 judul buku saya akan diterbitkan selama 2011–di samping sembilan jilid *Catatan Pinggir*. Salah satunya buku ini.

Untuk itu saya ucapkan beribu terima kasih kepada Direksi PT Grafiti Pers dan pimpinan majalah *Tempo* dan *Koran Tempo*. Harus saya sebutkan Zulkifly Lubis, yang jadi pendorong penerbitan buku-buku saya, dan S. Malela Mahargasarie, yang memimpin langsung proyek ini.

Bersamaan dengan itu, ucapan terima kasih juga harus saya sam-

paikan kepada Priatna dari Pusat Data dan Analisa Tempo, yang menggali foto dan gambar-gambar untuk ilustrasi. Demikian juga kepada Nasaruddin, pustakawan Komunitas Salihara, yang senantiasa membantu saya menemukan bahan-bahan yang tak mudah. Tak bisa saya lupakan adalah Uu Suhardi, Redaktur Bahasa *Tempo*, yang memeriksa, mengoreksi, dan memberi saran dalam hal penggunaan bahasa dalam naskah-naskah saya.

Terakhir, ucapan terima kasih saya kepada mereka yang tak bisa disebutkan semua namanya yang telah bercakap-cakap dengan saya, dalam pelbagai cara, sehingga pikiran yang tertuang dalam buku ini terbentuk.

G.M.

Pengantar

PUISI sebenarnya tak perlu mempertahankan diri. Tapi di Indonesia, sementara karya-karya penyair Indonesia makin tersebar dan makin disukai—meskipun masih sangat terbatas—makin berkecamuk pertanyaan yang memergokinya. Misalnya tentang peran sosial sajak, bagaimana posisinya dalam bahasa, bagaimana pula tafsir terjadi dengan segala akibatnya.

Yang menarik bagi saya ialah bahwa ada tendensi antipuisi justru di kalangan sastrawan dan teoretikus sastra sendiri. Dalam beberapa esai ini, saya mencoba menjawab itu. Tentu saja saya harus mengemukakan pandangan saya secara lebih sistematis. Buku ini secara bertahap bermaksud merumuskan itu—juga kritik saya kepada beberapa pandangan yang pernah dikemukakan orang, misalnya kaum "Dekonstruksionis" ala Derrida, kaum "realisme sosialis", sampai dengan beberapa tesis Walter Ong, Paul Ricoeur, dan S. Takdir Alisjahbana.

Saya tak memaparkannya sebagai polemik langsung, tapi lebih sebagai ajakan kepada pembaca untuk menjelajahi lebih jauh soal-soal kesusastraan, khususnya puisi.

G.M.

Daftar Isi

Fragmen: Peristiwa

PADA akhirnya, saya hanya menulis sejumlah fragmen. Tentu hal ini sudah diketahui umum: selama ini yang saya tulis adalah potongan-potongan pendek dari pengalaman, pengamatan, dan pemikiran, yang tak cukup memberi kesempatan buat argumentasi yang jauh dan dalam. Saya selalu bisa punya alasan bahwa hal itu disebabkan oleh waktu dan ruang yang terbatas. Tapi sebenarnya ada alasan lain: ketakmampuan. Seandainya pun saya nanti menulis tiga jilid buku dengan satu tema, saya tahu semua itu juga akan merupakan sekadar "percikan permenungan", seperti sebutan untuk kumpulan karya Roestam Effendi di pertengahan dasawarsa kedua abad ke-20.

Sebab saya tak mengerti, apa yang dapat tuntas ditulis di zaman ini. Ungkapan klise—tapi tak berarti keliru—sejak paruh kedua abad yang lalu ialah bahwa hidup kita telah dirundung bukan saja oleh perubahan, tapi juga oleh "kejutan masa depan". Banyak hal jadi usang dan ditinggalkan zaman dalam tempo yang kian lekas, seakan-akan masa depan memergoki kita tiap dua hari sekali, dan pelbagai bidang yang kita ketahui semakin beserpih-serpih. Sementara itu harapan untuk sebuah sintesis, untuk kembali kepada satu totalitas, tampak-

nya hanya menggantang asap. Apa yang dulu dianggap bisa jadi dasar pelbagai pengetahuan telah kehilangan daya: filsafat telah diabaikan oleh pemikiran, metafisika telah diinterupsi oleh ironi, dan tinjauan transendental telah jadi problematik....

Menulis fragmen adalah cara saya bernegosiasi dengan keadaan yang seperti itu. Tapi tak hanya itu. Menulis dan menghasilkan fragmen juga sebuah proses yang saya jalani ketika berurusan dengan "kemustahilan tak menulis", dan sekaligus "kemustahilan menulis".

Kata-kata ini saya pinjam dari Kafka. "Menulis" merupakan ketegangan antara menemui bahasa dan menemukan bahasa. Ketika kata diterakan dalam huruf, ia menyandang tanda-tanda yang sudah ada dalam khazanah umum. Bahasa yang paling privat pun, seandainya itu ada, bergerak di medan orang ramai itu. Bahkan ketika satu kalimat diucapkan secara lisan oleh seorang Robinson Crusoe kepada dirinya sendiri, struktur verbal itu mendapatkan bentuknya karena ada model yang datang dari orang lain. Di saat itu, seorang Crusoe menemui bahasa, pada saat ia menemukan bahasa.

"Menemukan" bahasa berarti mendapatkan sebuah pengalaman baru dari dalam kata, meskipun kata itu sudah lama beredar. Pengalaman itu baru—mungkin bertaut dengan sugesti atau asosiasi—karena ia belum ada di kancah orang ramai.

Tapi sementara "menemui" bahasa adalah bergerak pada bahasa yang hidup di permukaan komunikasi, "menemukan" bahasa berawal dari sesuatu yang lebih dalam, sesuatu yang ibarat kawah di bawah kepundan yang mengeluarkan asap. Kita tahu kata selalu bertaut dengan ingatan, dan himpunan ingatan di kepala saya membentuk kawah itu: dunia privat saya yang tersendiri. Ketika saya menulis mau tak mau saya hidup dalam dunia privat bahasa itu—dan dari sana terjadilah impetus untuk "menemukan" bahasa, sebab bahasa di permukaan komunikasi bukanlah bahasa yang selalu memadai dan memuaskan. "Karena kata tak cukup buat berkata," demikian sebaris

sajak terkenal penyair Toto Sudarto Bachtiar.

Dalam sastra, kesadaran akan defisit itu sangat akut. Ionesco, penulis lakon itu, adalah suara yang mendekati putus asa. "Kata-kata bukanlah ucapan—*le mots ne sont pas la parole,*" ia menulis dalam catatannya. Sebelum Ionesco, di Prancis abad ke-19 ada Mallarmé yang ingin, seperti Poe, "mencuci bersih bahasa puak", dan di Jerman tahun 1927 Hugo Ball menulis *Klanggedictung*, "puisi bunyi". Di Rusia awal abad ke-20, seorang penyair menyebut kembang lili dengan kata yang sama sekali baru, sebab "lili" sudah jadi kata yang hampa.

Tak jarang, memang, dunia privat itu terdesak oleh daya kata-kata yang deras, repetitif, dan riuh rendah dari kancah orang ramai. Tak jarang perkawinan setengah paksa pun terjadi antara bahasa saya dan bahasa berjuta-juta orang.

Bahasa Indonesia rentan terhadap promiskuitas ini. Ia tak bisa dikatakan sebagai bahasa "asal" sebagian besar kita, tapi ia tak bisa pula dikatakan sebagai bahasa kedua. Kini, tersebar sebagai bahasa komunikasi utama, melalui kapitalisme-percetakan, ia kian efektif bergerak ke luar, namun terasa tercerabut dari pengalaman-pengalaman vital yang primer. Ia seakan-akan tak mempunyai gudang ingatan yang berjejal dengan impian, kejorokan, hasrat yang brutal, dan kengerian yang tersimpan—dari mana makian dan lagu dolanan anak-anak terbit, juga ungkapan erotik yang paling dasar. Dalam sejarah puisi Indonesia modern, baru Rendra yang mencoba memulihkan ekspresi verbal anak-anak yang bermain, dan baru Sutardji Calzoum Bachri yang dengan kalem dan wajar menyebut kata "kontol" dan "puki".

Meskipun dikenal sebagai penulis prosa dan puisi dengan bahasa yang cerah, Rendra toh kemudian muncul dengan teater "minikata" dan Sutardji pula yang memaklumkan *credo* puisi yang terkenal itu: bahwa kata-kata "haruslah bebas dari penjajahan pengertian, dari beban idea". Sebagaimana saya pahami, baik "minikata" Rendra mau-

pun pembebasan Sutardji ingin agar kata berhenti bekerja seperti mata uang yang sepenuhnya hanya bernilai tukar dan dipakai secara resmi untuk berhubungan dengan para pihak yang berbeda-beda dalam segala situasi. Diperlakukan bagaikan mata uang, kata itu bukan sesuatu yang menyentuh secara tak tergantikan dari kedalaman maknanya.

Satu hal lagi yang juga merupakan ciri mata uang: ia punya kepastian dan kejelasan yang terang-benderang agar dapat diterima siapa saja. Ia seperti idea, yang beredar dengan klaim bahwa dirinya adalah sesuatu yang universal.

Adapun menurut kamus, "idea" berasal dari *idein*, kata Yunani untuk "melihat". Dari sebuah alam pikiran yang melahirkan filsafat, memang ada kecenderungan untuk memandang fenomen sebagai apa yang terlihat, apa yang terang. Kata "fenomen" sendiri, yang pada dasarnya berarti "obyek pencerapan", atau "sesuatu yang tampak", datang ke dalam pelbagai bahasa di dunia dari kata Yunani, *phainomenon*: "apa yang muncul". Akar katanya adalah *phainein*, yang berarti "meletakkan sesuatu dalam terang".

Itulah sebabnya bahasa menjadi sepenuhnya terang dan komunikatif ketika ia sepenuhnya bergerak pada tataran idea. Tapi adakah komunikasi segala-galanya? Puisi modern, yang di Indonesia dibuka pintunya oleh Chairil Anwar, menjawab "tidak". Puisi ini adalah sebuah ikhtiar agar dunia privat bisa diungkapkan dan tak punah tertindas oleh bahasa orang ramai. Dunia privat saya adalah nasib saya, dan nasib, kata Chairil, "adalah kesunyian masing-masing".

Maka dibutuhkan sesuatu yang lain yang tak mengutamakan "jelas" dan "terang". Sebab tiap kali bahasa mencapai pengertian yang dimufakati bersama oleh orang ramai, sebenarnya ada yang tak diakui, dirobek, luka, bahkan ditenggelamkan, dalam konsensus itu.

Itulah sebabnya saya tak melihat bahasa puisi hanya sebagai ornamen. Bukan pula ia hanya ciri khas atau kelainan seorang penyair. Ia

adalah sebuah respons dari kebutuhan agar tiap wacana cukup punya ruang, mungkin rongga, di mana tersimpan *caveat*, bahwa menulis adalah sebuah kemustahilan. Persisnya, kemustahilan untuk secara stabil mengenang kembali "kesunyian masing-masing" yang tak hendak diakui dan cenderung diabaikan.

Tapi tak menulis juga sebuah kemustahilan. Tak menulis sama artinya dengan yakin bahwa diam memadai, dan bahwa diam adalah sebuah hijrah dari bahasa publik. Tapi itulah yang tak terjadi. Apa yang saya tulis akhirnya hanyalah sebuah kompromi dengan keniscayaan yang tak bisa dielakkan oleh bahasa, hasil laku pragmatis, dan bersifat sementara. Dengan kata lain, fragmen. Tapi diam pun satu bentuk fragmen lain. Diam juga sebuah karya. Wittgenstein menulis sepucuk surat menjelang musim dingin 1919: "Karyaku terdiri atas dua bagian: yang satu yang disajikan di sini plus segala hal yang belum kutulis. Dan justru bagian kedua itulah yang penting."

Yang agaknya luput dari ucapan itu, atau tak segera saya tangkap, adalah bahwa sebenarnya ada cacat, sesuatu yang traumatik, ketika saya berujar atau diam, ketika saya memilih sejumlah kata atau menutup mulut. Sebab tiap fragmen adalah hasil sebuah tindakan: ia mengandung risiko, tapi juga kesempatan. Tiap fragmen genting. Itulah sebabnya sebuah tulisan atau sebuah karya mengambil posisi hanya sebagai fragmen, tiap kali ia merasa bahwa ada titik di mana ia harus berhenti tapi tahu bahwa saat itu ia belum selesai.

*

KINI diperlukan estetika sebuah titik. Kita mungkin perlu belajar dari lukisan Rusli.

Kanvas Rusli adalah serangkaian gores dari kuas yang seakan-akan menari, warna yang tak mengorak meriah seperti kembang dalam kebun yang lengkap, kanvas yang seakan-akan selalu menunggu.

Lukisannya adalah sebuah laku *wuwei.* Dalam pengertian Taoisme, kata itu konon berarti keadaan tak melakukan apa-apa, tapi justru banyak hal terjadi karena itu.

Tak melakukan apa-apa—sebab goresan itu ibarat alir yang tak diarahkan dengan kehendak. Sang pelukis tak menjajah gerak kuasnya dengan konsep dan struktur, sebab tak ada rencana, tak ada arah. Ritme garis itu seolah-olah berbisik dan bergetar melalui dirinya. Seperti ketika seorang seniman dan orang bijak di Cina lama menggguratkan kaligrafi.

Bentuk—rumah, perahu, orang—pun tampil dalam keadaan yang lepas dari ketentuan yang mewujudkan sesuatu agar siap dipamerkan. Masing-masing tak dimaksudkan untuk, seperti komoditas, bisa diterima ramai-ramai. Masing-masing tampak seakan-akan masih belum rampung, dan seakan-akan buat pertama kalinya hadir di dunia, malu-malu.

Karya Rusli mengisyaratkan bahwa ada yang tak pernah terjangkau—dan kanvasnya yang tak penuh bagi saya berbicara tentang itu dengan sedikit melankoli. Ia seakan-akan selesai justru ketika tak selesai.

Setiap seniman percaya bahwa ada "keindahan", tapi ia tahu itu seperti utopia: ia tak pernah ada di sebuah tempat. Ia tak pernah tergapai. Ia selalu mengimbau justru sebagai posisi dari Yang Lain yang kemudian menghilang.

Kanvas Rusli yang seperti menunggu itu seakan-akan menemukan sebuah kehadiran yang tak dapat ditemukan.

Apa arti "rampung" dalam sebuah lukisan? Kanvas Rusli membuat kita tahu bahwa "rampung" berbeda dengan "selesai". "Rampung" mengandung pengertian kerja yang tak usah dilanjutkan lagi, karena ada ukuran obyektif tentang itu. "Selesai" lebih dekat dengan "lerai", "usai", suatu keadaan berhenti yang seakan-akan ditentukan dari luar diri kita, oleh waktu yang tak kita kuasai.

Ada saat ketika seorang pelukis berhenti, seakan-akan berkata, "Sudahlah," dan merasa bahwa sebuah karya yang dikerjakannya akan menjadi berlebihan jika ia terus bekerja, seakan-akan serakah, kurang hormat, kepada sesuatu yang menggerakkan dirinya.

Momen itu bagi saya menentukan. Saya duga ketika itulah seorang seniman merasakan bahwa ia harus melepaskan kembali kehadiran "keindahan" seperti ia melepaskan tamu yang membahagiakannya, karena tamu itu tak ingin dia kuasai. Sebuah lukisan, dan terutama lukisan Rusli, adalah sebuah kerinduan yang tak meniatkan balas: seorang pelukis memanggil Yang Lain yang ia tahu tak akan membalas memanggilnya.

Sebuah kanvas yang penuh, seperti sebuah koreografi tari yang berdesakan, yang pepak perabot, ornamen, dan gerak yang ingin menjadi "spektakel"—sesuatu yang memikat pandangan, mengejutkan, dan meriah—adalah sebuah karya yang tak tahu bagaimana meletakkan titik. Seperti kanvas Rembrandt: penuh tapi sebenarnya kosong; sebab tak ada lagi yang berbisik dari sana.

Di depan Rembrandt kita kagum akan kekuatan dan kemahiran manusia untuk menangkap dan merepresentasikan "dunia". Obyek itu—wajah, kostum, perabot, kapal, lanskap—memang memberikan kesan kehadiran yang kuat dalam kanvas Rembrandt. Tapi sebenarnya Subyek-lah, sang pelukis, yang mengatur semua itu, seperti para hartawan Amsterdam—yang umumnya tampil gemilang dalam kanvas Rembrandt—mengatur arus kekayaan. Di sana, meriah-ruahnya Obyek justru bukan menunjukkan apa yang oleh Adorno disebut sebagai *Vorrang des Objekts*.

Berbeda dengan Rembrandt, di depan kanvas Rusli kita merasa bahwa manusia, sang Subyek, hanya sebagai sesuatu yang lewat, bahkan jangan-jangan tak hadir. Ada hening yang tak diusik, juga ada alam di luar yang dibiarkan sendiri, seperti dalam sajak Sapardi Djoko Damono yang sederhana, tak dramatik, tapi intens dan lembut ini:

angin berbisik kepada daun jatuh yang tersangkut kabel telepon itu, "aku rindu, aku ingin mempermainkanmu!"
kabel telepon memperingatkan angin yang sedang memungut daun itu dengan jari-jarinya gemas, "jangan berisik, mengganggu hujan!"
hujan meludah di ujung gang lalu menatap angin dengan tajam, hardiknya, "lepaskan daun itu!"

Setelah itu? Percakapan angin, hujan, kabel telepon, dan daun itu berlanjut. Bila ia tak ada dalam bait lain, itu hanya karena ia hilang dari fokus. Titik ada, tapi bukan tanda akhir. Yang berakhir belum habis. Membaca sajak Sapardi ini, seperti memandang kanvas Rusli, kita bersua dengan momen yang sublim dari sebuah saat berhenti.

Di ujung itu ada isyarat bahwa dunia "Obyek" tak bisa diletakkan datar, mandek, dan pasti di bawah sorot lampu.

*

PERKENALAN pertama saya dengan puisi berlangsung di sebuah sungai dan sejumlah senja.

Ketika umur saya belum belasan tahun, saya sering mendengarkan para nelayan bernyanyi di sebuah tikungan sungai tak jauh dari rumah kami, ketika hari lewat magrib. Mereka mulai mendayung perahu mereka ke arah muara. Dengan mata saya yang rabun, saya tak pernah dapat melihat mereka dengan jelas, apalagi ketika perahu bergerak menjauh. Gelap memang sudah mulai menutupi. Pakaian mereka umumnya cokelat tua, terbuat dari kain belacu kasar yang dicelup tungu, pewarna dari kulit kayu hutan. Perahu agak besar untuk 16 orang itu hanya diberi dua atau tiga lampu petromaks, di antaranya di buritan, di bawah tiang kedua yang dihiasi dengan ukiran kayu sesosok tokoh Mahabharata. Di dapur yang terbuka, dua-tiga anak yang dibawa ke laut mulai memasang tungku, menanak nasi.

Dan orang-orang dewasa mendayung, sambil menyanyi.

Seseorang akan melantangkan suaranya, solo, dan tiap kali, sambil dayung panjang itu diempaskan, awak yang lain akan menyahut dalam paduan suara.

Apa yang mereka lagukan hanya sepatah-sepatah saya tangkap. Mereka mengubah-ubahnya tiap kali di sana-sini. Tapi selalu ada sugesti erotik, juga melankoli, pada pelbagai baris. Tubuh perempuan. Si jantan yang tak beruang. Nama kembang sebagai metafor. Seorang tokoh dari cerita Damarwulan. Yang sayu bertaut dengan yang bergairah, yang cemas berjalin dengan yang nikmat dan bebas, dan suasana bersama itu seakan-akan tengah merayakan kebersamaan dalam kerja dan tualang—tapi tak satu pun yang sebenarnya saya pahami. Lagi pula, inilah yang terjadi tiap kali: berangsur-angsur kata-kata itu akan makin terdengar lamat-lamat.

Ketika kemudian saya mengenal dan menyukai puisi, suara nyanyian menuju muara itulah yang selalu saya ingat. Puisi datang pertama kali kepada saya melalui nadanya, suara yang bergerak menjauh, ketika hari tiga perempat gelap.

*

PUISI menebus kembali apa yang hilang dalam sesuatu yang tanpa nada—dalam tulisan. Puisi, sedikit atau banyak, mengembalikan kelisanan sebuah teks. Puisi memulihkan kata sebagai "peristiwa".

Dalam "peristiwa", bunyi hadir. Penyair Hartojo Andangdjaja menggambarkan proses puisi dengan plastis sebagai "dari sunyi ke bunyi". Bunyi adalah bagian dari bahasa puisi yang seperti napas: begitu penting tapi begitu lumrah. Sepotong sajak Chairil Anwar:

Biar susah sungguh
Mengingat Kau penuh seluruh

Bunyi "*uh*" di dalam dua baris itu membentuk hubungan auditif—dan bukan hubungan kognitif—yang tak hanya terbatas di situ. Asosiasinya menjangkau juga ke "keluh", "aduh", atau juga "luruh". Kedua baris itu, dengan bunyi sebagai metafor, tak urung memberi kesan sebuah posisi pasrah, tak berdaya, sehabis sebuah ikhtiar yang gagal. Ada hubungan organis antara bunyi itu dan sugesti yang menghadirkan makna.

Tapi saya ingin menambahkan: proses dari sunyi ke bunyi itu juga menghadirkan dan melibatkan imaji. Terutama dalam bahasa Indonesia, yang mengandung kata-kata yang punya asosiasi antara bunyi dan citra: kata "sulur", "mulur", "alur", misalnya, dan mungkin beberapa kata lain dengan bunyi akhir "lur", menyarankan sebuah makna submorfemik tentang bentuk yang memanjang dan pipih.

Sajak Amir Hamzah, yang selalu datang dengan aliterasi dan asonansi (juga disonansi) yang memukau, menunjukkan betapa pentingnya bunyi dan imaji yang datang bersamaan, sebelum pengertian muncul di tengah kata. Sajak *Batu Belah* menampilkan antara lain dua bait seperti ini:

Dengar......dengar
Dari jauh suara sayup
Mengalun sampai memecah sepi
Menyata rupa mengasing kata

Rang...rang...rangkup
Rang...rang...rangkup
Batu belah batu bertangkup
Ngeri berbunyi berganda kali

Sajak itu pada dasarnya berkisah tentang nasib seorang ibu yang ingin menuruti kehendak anaknya tapi tak berdaya, akhirnya punah

ditelan batu—dan dengan itu menyarankan kembali bentuk syair lama yang menyunting dongeng. Tapi tampak, ada sesuatu yang membayang di dalamnya: bunyi mantra. Kita menemukannya dalam bait kedua pada kutipan di atas, atau dalam bait ini:

Batu belah batu bertangkup
Batu tepian tempat mandi
Insya Allah tiada 'ku takut
Sudah demikian kuperbuat janji

Kombinasi antara syair dan mantra itu membentuk satu tegangan yang memukau. Dongeng menghendaki alur yang linear. Sebab itu pada syair, rima tersusun sederhana, tetap, ibarat garis lurus, a-a-b-b atau a-a-a-a dan b-b-b-b-b. Tak ada yang mengagetkan dan ganjil. Yang penting bagi orang yang membaca dan mendengarkan adalah menangkap dan mengikuti "isi" cerita atau kalimat dari bait ke bait. Kita dapatkan hal itu misalnya dalam *Syair Abdul Muluk*:

Berhentilah kisah raja Hindustan,
Tersebutlah pula suatu perkataan,
Abdul Hamid Syah paduka Sultan,
Duduklah baginda bersuka-sukaan.

Abdul Muluk putra baginda,
Besarlah sudah bangsawan muda,
Cantik menjelis usulnya syahda,
Tiga belas tahun umurnya ada.

Berlawanan dengan syair, mantra tak bermaksud bercerita. Di dalamnya tak ada narasi. Yang ada adalah dorongan mengaitkan kata dengan tuah, menghubungkan kalimat dengan misteri alam, untuk

menggerakkan sesuatu dari misteri itu. Mantra adalah bagian dari kegelapan.

Di dalam *Batu Belah*, mantra itu menginterupsi gerak yang linear dari cerita. Tapi tak hanya dari mantra interupsi itu muncul. Impuls Amir Hamzah untuk menyambut bunyi dan imaji telah datang memotong sejak permulaan:

Dalam rimba rumah sebuah
Teratak bambu terlampau tua
Angin menyusup di lubang tepas
Bergulung naik di sudut sunyi

Tak ada hubungan auditif dan visual yang bisa disusun sebagai rima antara "sebuah" dan "tua" dan "tepas" dan "sunyi". Yang berkait adalah aliterasi yang mendadak muncul di tengah-tengah, antara "rimba" dan "rumah", "teratak" dan "terlampau tua". Tapi di sini pun Amir Hamzah tak membuatnya teratur, dan justru dengan demikian bunyi jadi sesuatu yang mengejutkan, dan tampil, hadir. "Rang... rang...rangkup" yang terdengar berulang-ulang ("dari jauh", tulis Amir) adalah kombinasi baris dan bunyi yang tak ada duanya dalam persajakan tahun 1930-an.

Bunyi itu, "mengalun sampai memecah sunyi", menghadirkan sesuatu, sebuah imaji, ke dalam kesadaran kita, "menyata rupa"—dan pada saat itu ia pun membuat kata terlontar ke dalam posisi yang asing: "mengasing kata".

Kata berada dalam posisi yang asing ketika ia tak berperan sebagaimana lazimnya: menyampaikan "pengertian". Tapi haruskah kata selalu berada dalam kelaziman itu? Kita tahu bahwa Sutardji Calzoum Bachri menggugatnya. Ia mengasosiasikan puisinya dengan mantra, dan seperti disebut di atas, mantra adalah bagian dari kegelapan.

Ada sebuah mantra yang dipakai orang zaman dahulu di Suma-

tera untuk menangkap buaya. Mantra itu diucapkan setelah seekor ayam ditusuk dengan nibung dan dipasang di sebatang joran atau diikat dengan tali dijadikan umpan. Lalu kita pun akan mendengar apa yang dilafalkan. Saya kutip sedikit:

Penyikat tujuh penyikat
Pengarang tujuh pengarang
Diorak dikumbang jangan
Lulur lalu ditelan

Atau baris ini:

Mati mampek, mati mawai
Mati tersadai, pengkalan tambang

Tentu harus ditambahkan di sini bahwa mantra tak pernah boleh diucapkan secara sepotong-sepotong. Kelengkapannya mesti dan urutannya pasti. Seluruhnya adalah sebuah totalitas yang tak dapat diurai dan dipisah-pisah. Tuahnya, sebagaimana misteri alam, tak bisa dianalisis.

Itulah sebabnya mantra, bagian dari dunia lisan, adalah sebuah "peristiwa". Peristiwa adalah ke-jadi-an, sepatah kata yang dibentuk dari "jadi". Walter Ong juga menggunakan pengertian itu ("*event*") dalam uraiannya yang terkenal tentang perbedaan antara perikehidupan oral dan perikehidupan beraksara, untuk menunjukkan bagaimana kata dipergunakan dan diterima oleh manusia yang hidup sebelum atau di luar kebudayaan berhuruf. Contoh terjelas datang dari pengguna bahasa Ibrani: "*dabar*" dalam bahasa itu berarti "kata" dan juga "kejadian."

Tapi saya agak berbeda pendapat. Sementara menurut Ong kebudayaan yang terutama bersifat lisan menerima "kata hanya ada da-

lam bunyi", pada hemat saya "kata" sebagai "peristiwa" juga terbangun oleh imaji. Dalam mantra yang dikutip di atas, "mati mawai" dan "mati tersadai" mengesankan sebuah repetisi dalam bunyi, tapi sebenarnya mensugestikan dua posisi tubuh yang secara visual berbeda: "mawai" berarti tertunduk muka ke bawah, seperti merapung di atas air, sedangkan "tersadai" berarti telentang.

Yang "visual" dan auditif bahkan amat terasa dalam sajak Amir Hamzah. Bunyi kalimat "batu belah batu bertangkup" dengan kuat menghadirkan sebuah benda alam yang misterius—besar, hitam, terletak di sebuah hutan yang angker—di dalam imajinasi kita. Dalam imajinasi kita, benda itu "menyata rupa".

Tiap puisi menghadirkan "kejadian" dalam dirinya. Dalam batas tertentu, puisi mengandung anasir mantra: bunyi dan imaji sebagai sempalan gema dalam kelam—*das Gedunkelte Splitterecho* dalam sebuah sajak Paul Celan.

*

SEBUAH sajak adalah ibarat gema: ia saksi bahwa kita tak berada di ruang yang hampa, kita tak hanya punya satu sisi, dan di sana ada yang memperbanyak suara kita ke arah lain. Ketika gema terdengar, kita tahu bahwa ada "arti" atau makna yang lebih luas ketimbang "pengertian".

"Arti" memang dapat berarti sesuatu yang tak hanya bersifat linguistik, tapi juga eksistensial (dalam sajak *Diponegoro* Chairil Anwar menulis: "Sekali berarti, sudah itu mati"). Sementara itu, "pengertian" adalah "isi" kognitif sepatah kata atau sebatang kalimat, sebuah "apa", sebuah "proposisi". "Pengertian" adalah sesuatu yang dipikirkan, sesuatu yang dapat dipikirkan kembali berulang kali, sesuatu yang diutarakan dalam bahasa baik oleh orang yang sama maupun oleh orang lain dalam waktu yang berbeda.

Tapi "pengertian" hanyalah reduksi dari "arti". Acap kali orang mengharapkan sebuah komposisi verbal akan datang dengan "pengertian", dan dari dalamnya kita bisa menunggu "apa" yang dikatakan. Tak penting lagi merenungkan "arti" dari komposisi itu bagi diri saya. Di situlah orang bisa salah. Seperti S. Takdir Alisjahbana: ia tak merasa mendapatkan apa-apa dari syair tradisional:

> "Syair seperti biasa disebut bangsa kita, seperti dibacakan waktu berjaga beramai-ramai, hendak melalukan malam, menghadap pelita yang berkelip-kelip, biasanya perkataan, bahkan bunyi belaka, yang dilagukan oleh tukang baca syair dengan suara dan lagu yang tak berubah-ubah di antara bangun dan tidur. Bukan sekali-kali maksud syair itu hendak disiasati tiap-tiap perkataan, tiap-tiap baris. Orang mendengar lagu, mendengar suara, mendengar ceritanya dan sampai ke situ habislah."

Takdir Alisjahbana keliru karena ia menggunakan tuntutan yang datang dari kebudayaan beraksara untuk menghadapi perikehidupan yang bersifat lisan. Kemungkinan untuk menyiasati "tiap-tiap perkataan, tiap-tiap baris" hanya ada pada sebuah bahasa yang terletak dalam ruang dan waktu yang mandek dan ketika sebuah puisi bukan lagi sebuah peristiwa. Dengan kata lain, bahasa dalam wujud tertulis atau tercetak. Menyiasati atau menganalisis kata hanya bisa dilakukan ketika kata itu dihentikan sejenak, dilihat kembali, dibekukan, dan diletakkan di bawah mikroskop.

Dengan kelaziman beraksara pula Takdir menganggap syair lisan itu "bunyi belaka"; baginya, "maksud" syair itu tak akan langgeng, "sampai ke situ habislah".

Sebuah "maksud" atau "proposisi" yang akan berlaku selama-lamanya dan tak hanya "sampai ke situ habislah" sebenarnya sebuah abstraksi. Ini memang tampak amat terkemuka ketika kita meng-

hadapi dunia verbal yang dituliskan. Paul Ricoeur menyebut sebuah teks sebagai "obyek yang a-temporal" yang seakan-akan memutuskan kaitannya dengan semua perkembangan sejarah. Menulis mengandung kapasitas "mengatasi proses historis, perpindahan wacana ke sebuah lapisan idealitas".

Tapi saya kira ada yang perlu ditanyakan di sini. Sebenarnya, pernahkah menulis sepenuhnya bebas dari kelisanan? Pernahkah menulis seratus persen mengatasi proses historis? Pernahkah wacana mencapai "lapisan idealitas" yang tak tersentuh oleh dunia yang konkret? Saya kira tidak. Hanya dalam momen abstraksi kita menemukan idealitas sejati bahasa. Tiap teks, tiap kata, senantiasa ditafsirkan, dan tiap tafsir lahir sebagai bagian integral dari pengalaman hidup yang konkret, dalam dunia. Tiap fragmen adalah sebuah peristiwa.

Puisi mengingatkan akan hal itu. Bagi seorang penyair, "dialektika antara makna dan peristiwa" yang dikatakan Ricoeur meragukan, sebab bertolak dari tesis yang melihat kedua anasir itu sebagai entitas yang terpisah. Padahal makna atau arti selalu datang sebagai peristiwa dan/atau dalam peristiwa. Saya ingat beberapa baris dari *Ode To Meaning* Robert Pinsky:

Your face a vapor, the wreath of cigarette smoke crowning
Bogart as he winces through it.
You not in the words, not even
Between words, but a torsion,
A cleavage, a stirring.

Itulah sebabnya parafrasa terhadap sebuah puisi tak akan menghentikan atau membekukan makna puisi itu. Sebab makna "tak ada dalam kata-katanya, bahkan tak juga di antara kata". Makna datang ibarat getar yang menggugah, meskipun hanya sementara. Makna bukanlah sesuatu yang seperti sinar laser: terang, lempang, lurus, ta-

jam, dan sempit. Ia tak mendesak dan menjepit.

*

KE-BERARTI-AN adalah desakan modernitas terhadap makna. Desakan itu menuntut agar segala hal mengandung "pengertian", atau dapat dijelaskan dengan "pengertian". Desakan ke-berarti-an bertolak dari pandangan bahwa "pengertian"-lah yang harus jadi "arti" atau "makna". Desakan ini juga menilai setiap perkara dengan tolok ukur instrumental: bila sesuatu harus berarti, ia harus "berguna".

Dalam sejarah pemikiran Indonesia, desakan ke-berarti-an yang paling kuat datang dari dua orang penggerak pembaruan yang kukuh: S. Takdir Alisjahbana dan Pramoedya Ananta Toer.

Kita kenal Takdir sebagai suara yang mengecam pesimisme *Sandyakalaning Majapahit* yang ditulis Sanusi Pane di tahun 1933 dan mengecam elan modernisme yang datang bersama generasi Chairil Anwar di akhir tahun 1940-an. Bagi Takdir, kesusastraan harus berarti bagi *reconstructie arbeid* atau kerja pembangunan. Tak ayal ia menyamakan puisi Chairil Anwar dengan "rujak"—segar, tapi tak bergizi, dengan kata lain, tak bernilai guna.

Pada Takdir memang ada sebuah kontradiksi: ia dengan Pujangga Baru dan agenda modernisasinya merasa harus mengembalikan makna ke dalam wilayah publik. Dengan kata lain, ia sendiri terpaksa menampik konsekuensi yang ia tahu akan datang bersama gerak modernitas—setidaknya dalam gambaran yang kita peroleh sejak Kant sampai Habermas: berkembangnya pengalaman estetik dan proses pemaknaannya sebagai sesuatu yang otonom, terpisah dari wacana kebenaran dan moralitas.

Saya tak tahu bagaimana Takdir akan bisa menyelesaikan kontradiksinya. Pada masanya, gambaran muram berkenaan dengan modernitas bertaut dengan pandangan negatif terhadap "peradaban Barat".

Tentu saja ini sepenuhnya bisa dipahami, sebab "peradaban" itulah yang menciptakan penaklukan dan kolonialisasi. Tapi peringatan akan gejala patologik modernitas umumnya terdengar dari mereka yang, seperti Sanusi Pane di tahun 1940-an, menolak rasionalitas tapi teperdaya oleh fasisme dalam pelbagai semangatnya, tanpa melihat bahwa fasisme pun mengandung dorongan penaklukannya sendiri. Dengan satu dan lain hal, semua mendesakkan ke-berarti-an, semua tak menyadari bahwa dalam ke-berarti-an itu makna dipaksa menjadi lurus, tajam, sempit—terjepit dan menjepit.

Takdir, sebagaimana Sanusi Pane, tak mempersoalkan hal ini. Saya kira karena mereka berdua tak cukup punya keyakinan kepada puisi. Sajak-sajak Sanusi Pane berada dengan pas dalam deretan sajak tahun 1930: bentuk hanyalah medium dari pesan. Bentuk hanya bagian luar dari isi. Sementara itu Takdir lebih seorang penggerak ketimbang seorang penyair, atau orang yang akan gundah bila menyadari bahwa puisi adalah seperti yang digambarkan Pasternak:

Siul yang jadi matang di saat sekejap
Kertak suara es di angin kedap
Malam yang mengubah hijau jadi beku
Duel suara bulbul dalam lagu

Dengan kata lain, sebuah peristiwa, juga sebuah konstelasi aneka hal yang konkret dan sebentar, sesuatu yang selamanya belum selesai, belum siap pakai. Seorang Walter Benjamin akan menyambut puisi sebagai dunia pemaknaan alternatif, pemaknaan yang tak menaklukkan dunia, yang membiarkan angin, daun, kabel telepon, warna hijau yang jadi biru, juga burung yang ganjil, bisa hadir, hidup, tak dijepit oleh "pengertian". Tapi Takdir bukan Benjamin. Ia lebih ingin meletakkan hal-ihwal yang asyik tapi tak bertujuan itu ke dunia privat—di mana mereka tak perlu diacuhkan.

Hal yang sama dapat dikatakan tentang Pramoedya Ananta Toer. Dengan agenda "realisme sosialis" yang bertolak dari rumusan Zhdanov dengan restu Stalin, Pramoedya juga mengulangi desakan ke-berarti-an Takdir. Tentu, doktrinnya lahir dari kandungan sebuah ideologi totaliter yang mendapatkan sosoknya dalam mesin birokratis yang besar, dengan niat mengubah dunia. "Realisme sosialis" adalah anak zaman pembangunan berencana Uni Soviet di tahun 1930-an, sebuah masa pengerahan manusia dan teknologi untuk menaklukkan alam. Tapi dalam arti itu, desainnya tak jauh berbeda dengan desain modernitas di masyarakat borjuis: di sini pun, ke-berarti-an diukur dengan rasionalitas dan kegunaan. Jika ada perbedaan di antara kedua desain modernitas itu, hal itu terletak dalam ritual mengukuhkan totalitas Stalinisme. Tak mengherankan bila "realisme sosialis" juga menuntut agar proses pemaknaan berintegrasi ke dalam totalitas yang baru itu.

Kemudian kita tahu, bukan saja totalitas itu gagal, tapi juga dalam proses mencapainya "realisme sosialis" melahirkan penindasan. Mandelstam dan puisinya dibuang, Pasternak dibungkam, dan Ilya Ehrenburg menyelamatkan diri dengan menulis "sajak-sajak klandestin" untuk dirinya sendiri.

Tapi persoalan pemaknaan dan desakan modernitas tak hanya merupakan persoalan sosialisme Soviet. Di negeri-negeri demokrasi liberal di Eropa, puisi juga seakan-akan berada dalam keadaan "klandestin". Sementara proses pemaknaan sastra meneruskan kehidupannya, wilayah publik mengabaikannya. Puisi pun jadi seperti tanda dari kesunyian, seperti siul, bunyi kemertak es musim salju, suara burung bulbul di pohon-pohon....

Sementara itu, wilayah publik menguat justru karena ia tak memberi tempat bagi hal-hal yang menyendiri itu. Ia berkembang menjadi sistem yang tak hendak menyibukkan diri dengan hal-hal "sepele" yang berlangsung di dalam dunia kehidupan.

Dalam dunia kehidupan, ada hasrat dan gairah akan keindahan, ada kenikmatan lain pancaindra, ada gelora hati yang terus-menerus berdenyut, ada wajah-wajah partikular, dan sebab itu berbeda-beda tak tepermanai. Tentu, wilayah publik dalam demokrasi liberal tak hendak menelan dan melikuidasi semua itu. Tapi toh ia cenderung melihat mereka sebagai kehebohan yang kalang-kabut, sebab beda bisa terus-menerus membuat risau, beda yang acap kali tak tersangka-sangka.

Maka untuk mencapai tujuan secara efektif, berdirilah sebuah bangunan sosial-politik. Bangunan itu adalah aparat negara, organisasi-organisasi politik, jaringan modal, yang memperlakukan manusia sebagai manusia-pada-umumnya, manusia sebagai badan hukum, pembayar pajak, atau pemberi suara—pendek kata "manusia" sebagai sesuatu yang sebenarnya abstrak.

Di luar itu: kebisuan. Atau sebenarnya "kebutuhan-kebutuhan yang tak bicara", jika kita bisa memakai kata-kata Adorno di sini. Dalam keadaan itu, mau tak mau bahasa puisi tetap dilanjutkan. Mungkin untuk merekam mereka yang "tak bicara", mungkin juga untuk sekadar menemaninya.

Seraya demikian, puisi memang tetap terasing. Tapi keterasingannya bukan karena ia berkhianat. Keterasingannya justru sebuah kesaksian, bagaimana di zaman ini, ketika kata bertebaran dan berduyun-duyun bersama kapital, orang mudah untuk tak mengakui bahwa ada fragmen-fragmen, ada peristiwa-peristiwa, yang seakan-akan terdiam.

*

Syair dan Tafsir

H.B. Jassin. Di mana berakhirnya mata seorang penyair?
Kau sudah lama sekali tahu kuburan dia.

— Toto Sudarto Bachtiar

DARI sebuah ruang kuliah yang tua, di awal tahun 1960-an, hampir tiap hari saya melihat H.B. Jassin berjalan kaki dengan menenteng tas kantornya yang penuh. Tubuhnya pendek dan gemuk, tapi ia selalu berjalan tegak memasuki pelataran sebuah gedung di Jalan Diponegoro, Jakarta, di seberang Rumah Sakit Umum Pusat itu. Waktu itu bangunan itu punya sejumlah ruang untuk Pusat Bahasa dan Kesusastraan, tempat H.B. Jassin bekerja. Tiap kali saya melihat dia datang dan pergi, dua baris sajak itu selalu teringat oleh saya.

Di mana berakhirnya mata seorang penyair? Pertanyaan itu dikemukakan kepada H.B. Jassin, karena memang tak aneh jika ia—yang pernah disebut oleh A. Teeuw sebagai "wali penjaga" kesusastraan modern Indonesia—"sudah lama sekali tahu" bahwa ada suatu titik ketika seorang penyair berakhir. Tapi ia, seorang kritikus, juga seorang penerjemah sastra yang piawai, mengalami, dan mengerti benar, bahwa di momen itulah puisi mengambil alih seluruh peran yang tak selesai. Puisi yang ditulis oleh sebuah subyek yang tak lagi menatapkan matanya ke dunia dan ke diri kita, puisi yang ditulis oleh seseorang (untuk mengutip Toto Sudarto Bachtiar lagi) "di mana kata

tak cukup buat berkata", puisi yang ditulis dengan jari kaki ketika seorang penyair menyeret langkah, adalah sebuah puisi yang akan senantiasa menyatakan diri. Justru ketika ia di dalam posisi seakan menafikan bahasa, justru ketika ia berada di dalam tabir dan bebas dari rengkuhan pemaknaan.

Ada sebuah fragmen dari kesusastraan Jawa klasik yang mengisahkan paradoks ini. Kita bisa mendapatkannya dalam *Serat Jaka Tingkir*. Menjelang akhir tembang naratif yang panjang ini, ada kisah tentang Malang Sumirang, seorang pengacau. Malang Sumirang; seperti Syekh Siti Jenar dalam legenda yang termasyhur itu, dianggap melawan ajaran Islam yang disebarkan para wali ketika Kerajaan Demak di abad ke-16 masih baru. Selalu ditemani anjingnya yang setia, Malang Sumirang menimbulkan heboh, baik karena perbuatannya yang dengan terbuka menyerang kesucian syariat maupun, bisa jadi, karena tulisannya. Dalam kata-kata Sunan Kudus, salah seorang wali yang menjaga ketat ortodoksi, Malang Sumirang punya kecenderungan

angendoni bubundhelan
ngarangaken pager ngelikabken baris
ndhoyongaken bandera

Tapi tak hanya itu. Tokoh yang senantiasa "melonggarkan buhul, membongkar pagar batas, menerobos barisan, memiringkan tiang bendera" ini bukan orang yang mudah ditaklukkan. Seperti Syekh Siti Jenar, ia terlalu tangkas untuk "dipetik" (*datan kena pinethik kesité*): ia tak mudah "diambil" ataupun "dikutip". Maka pada suatu hari para wali berkumpul di Demak dan bersepakat bahwa Malang Sumirang harus dihukum sampai mati. Tapi sang perusuh—yang juga tak menunjukkan hormat kepada kerajaan—tak takut. Ia datang dengan hati ringan di hari Senin itu, ketika hukum bakar akan dilaksanakan

di atas sebuah api unggun besar di alun-alun. Ia duduk di antara para wali disertai anjingnya.

Sunan Drajat, sang raja, kemudian memerintahkan agar Sunan Kudus mulai menjalankan eksekusi. Si terhukum sendiri menghendakinya dengan lekas. Hanya ia minta disediakan kertas, pena, dan tinta. Di tengah unggun yang menyala itu pun ia duduk bersila, juga bersama anjingnya. Tapi lelatu tak membakar tubuh mereka sedikit pun. Adegan yang menarik ialah setelah Malang Sumirang menyuruh anjingnya mengambilkan kertas, pena, dan tinta yang ditinggalkannya di tempat ia duduk tadi. Di tengah jilatan api, sang pembangkang pun menulis, memusatkan pikiran, tak mengacuhkan apa pun.

Apa yang ditulisnya? *Serat Jaka Tingkir* tak menjawab. Yang tercantum di pasase ini adalah puji-pujian buat Malang Sumirang—ia bahkan dibandingkan dengan Nabi Ibrahim—dan sebuah petuah tentang betapa besar bahayanya mencari kawruh atau ilmu. Dalam salah satu bagian yang memakai tembang *Dandhanggula*, puisi epik ini hanya menyebut bahwa akhirnya Malang Sumirang selesai menulis sebuah suluk, atau tembang mistik, yang indah, yang mengandung ilmu kebenaran, sebagai "kerangka penyangga diri" (*panggalanging sarira*). Demikianlah Malang Sumirang bukan saja tak mati. Ia bahkan keluar dari unggun dan disambut dengan kagum yang meriah oleh khalayak yang menonton eksekusi itu.

Syahdan, kepada Baginda ia menyerahkan hasil karyanya yang baru rampung itu, sebuah "peninggalan" (atau juga "jejak") di kemudian hari (*tilas ing wuri-wuri*). Namun tampaknya tulisan Malang Sumirang sebagai "peninggalan" yang juga "kerangka penyangga diri" itu begitu berbahaya sehingga isinya tak boleh disebutkan. Seorang prajurit disuruh membacakan karya itu di depan khalayak. Tapi sang penulis *Serat Jaka Tingkir* memotong kisahnya di sini. "Saya putus dan tak saya pergelarkan, ungkapan sesuatu yang sangat indah," katanya:

sun punggel tan sun gelar
gedaring raras rum

Memutuskan sesuatu yang demikian indah adalah sebuah ambiguitas. Ada kecaman yang keras kepada pembangkangan Malang Sumirang dalam *Serat Jaka Tingkir*, juga ada tindakan membungkam tulisannya, tapi pada saat yang sama ada eulogia untuk karya suluk yang ditulis oleh seseorang dengan sikap tak peduli akan kekuasaan agama dan negara—dua kekuasaan yang punya kewenangan mutlak untuk menghukum mati. Di akhir cerita, Malang Sumirang yang tak bisa dikalahkan itu diminta untuk menyingkir. Oleh Sunan Kudus—sebenarnya masih kemenakannya sendiri—ia ditawari sebuah pertapaan yang akan diberi perlengkapan yang layak oleh kerajaan. Tapi sang pembangkang memilih pergi ke sebuah hutan pohon-pohon klampis yang berduri.

Paradoks yang kita saksikan dalam kisah Malang Sumirang ialah ketika daya dari sebuah puisi, yang mengandung kegilaan, pemberontakan, dan khaos, menjadi demikian kuat ketika ia tak menjadi kata-kata yang bisa "dipetik". Puisi itu, seperti Malang Sumirang, *datan kena pinethik*—artinya tak bisa diambil dari sebuah keseluruhan—karena ia ditulis tak cuma dengan kata-kata, tapi dengan seluruh tubuh. Kenyataan ini menjadi muncul secara tajam karena tubuh itu ada dalam krisis, dalam situasi perbatasan (dengan Malang Sumirang sebagai metafora: tubuh itu harus menanggungkan sakit karena api; dalam sajak lain, misalnya *Derai-derai Cemara* Chairil Anwar: di pucuk murung), bukan dalam keadaan abai atau diabaikan. Tak bisa dipetik, puisi itu seakan-akan berada dalam selapis atau beberapa lapis tabir yang, seperti asap api, seakan transparan tapi mampu mengusir kita tiap kali kita mendekat. Puisi itu cenderung masuk ke

dalam hutan yang beronak: ia tak bisa dijinakkan.[1]

Pada saat yang sama, kisah Malang Sumirang juga menunjukkan bahwa penulisan adalah sesuatu yang bergerak, tak stabil dan menjadi beda, dalam proses (waktu): apa yang saya tulis saat ini bisa, dan memang selalu, jadi sebuah *tilas ing wuri-wuri*; sesuatu yang tertinggal bagi suatu masa di kemudian hari. Tentu saja kita tahu bahwa "kemudian hari" (*ing wuri-wuri*) itu sesuatu yang nisbi: "kemudian hari" bisa berarti kapan saja ketika sebuah sajak tiba sebagai bacaan orang lain. Pada saat itu ia tak identik dengan apa dan bagaimana dirinya di saat ini. Dan di situlah kita memasuki apa yang dalam teori dan kritik sastra selama dua dasawarsa terakhir ini menjadi masalah yang penting, yakni tafsir.

Tafsir penting karena ia punya tambo yang panjang dan tak berdiri terpisah dari riwayat kemanusiaan umumnya. Martin Luther di dalam sejarah agama Kristen, Spinoza di dalam Yudaisme Eropa, Al-Hallaj di dalam tradisi kisah sufi Islam, Trotsky di dalam kronik komunisme, semuanya cerita tentang pokok dan tokoh yang dramatik di sekitar sengketa interpretasi, yang pengaruhnya luas ke pelbagai arah. Daftar itu tak berhenti hanya pada mereka. H.B. Jassin sendiri persis berada di tengah persoalan tafsir itu ketika di tahun 1969 menjadi tertuduh karena menerbitkan sebuah cerita pendek, *Langit Makin Mendung*. Kita ingat bahwa cerita pendek itu dianggap "menghina Tuhan, menghina agama, dan menghina umat Islam". Dalam pembelaan Jassin ketika diadili ia mengemukakan berkali-kali kedudukan "dunia imajinasi", sebuah dunia yang seharusnya bebas, termasuk ketika "dunia imajinasi" itu membayangkan—dan dengan

---

1 Nancy K. Florida, dalam *Writing the Past, Inscribing the Future* (Durham and London: Duke University Press, 1995), 366-377, mengemukakan beberapa kemungkinan kenapa karya Malang Sumirang itu dibungkam oleh penulis *Serat Jaka Tingkir*. Saya meminjam banyak dari buku Florida, dan untuk kepentingan makalah ini saya bertolak dari uraiannya: "*...by denying their quotation at this point in the narrative, that is, in a textual scene performed by the Demak authorities, the poet thereby preserves them from appropriation to and by central authority.*"

kata lain: menafsirkan—Tuhan. Tapi Jassin kemudian dinyatakan bersalah. Dengan kata lain, tafsir majelis hakim atas tafsir Jassin tentang maksud Kipandjikusmin—si pengarang cerita yang punya tafsir tersendiri tentang Tuhan—menjadi satu-satunya tafsir yang benar. Para hakim didukung oleh kekuasaan politik yang ada, dan agaknya juga oleh sebagian masyarakat yang dibuat marah oleh cerita pendek itu, sementara Jassin dan kesusastraan Indonesia—dalam keterasingannya—tak bisa berbuat banyak.

Dari kasus itu kita tentu dapat beroleh gambaran bahwa soal tafsir bukanlah semata-mata soal hubungan antara sebuah teks sastra dan seorang kritikus atau pembaca. Selain kasus *Langit Makin Mendung*—dan tentu saja yang sudah disebut dan dipaparkan di atas, yakni kisah Syekh Siti Jenar dan Malang Sumirang—juga kasus Hamzah Fansuri (sajak-sajaknya dibakar di Aceh menurut sejarah abad ke-16) dan Pramoedya Ananta Toer (novel dan semua karyanya dilarang sampai sekarang sejak kekuasaan Orde Baru di Indonesia): semuanya menunjukkan bahwa persoalan tafsir adalah persoalan yang menyangkut apa yang baik dan tak baik, yang adil dan tak adil, berguna dan tak berguna, juga persoalan otoritas dan kebebasan. Tak jarang dengan rasa marah dan sakit. Dan seperti yang terjadi dengan novel *Satanic Verses* Salman Rushdie, bahkan di abad ke-20 ini masalah tafsir atas sebuah karya sastra (belum lagi soal tafsir atas Kitab Suci) masih bisa menyangkut soal hidup dan mati.

Itu sebabnya pokok ini saya pilih jadi pembicaraan kita untuk menghormati H.B. Jassin hari ini. Tentu saja, ini sebuah pokok di sekitar sastra.

*

KITA berada dalam suatu masa ketika realisme belum mati, tapi novel (dan karya sastra umumnya) tak bisa lagi hanya ditafsirkan de-

ngan asumsi seperti yang dibawakan orang sejak mazhab Alexandria, di tiga abad terakhir sebelum Masehi, sampai dengan Georg Lukács yang Marxis, di pertengahan abad ke-20: bahwa sebuah teks sastra adalah sebuah kesatuan dan mempunyai makna yang tetap.

Realisme bagi Lukács bukanlah sekadar mimesis, tapi juga sesuatu yang mempunyai "perspektif". Dengan "perspektif" ini ada seleksi yang menyusun, dalam suatu "hierarki", detail deskriptif mana yang berarti dan mana yang tak. Dengan kata lain: bagi Lukács, sebuah karya realis, katakanlah novel Thomas Mann dan Balzac dan Tolstoy, merupakan cerminan dari sebuah "totalitas", dan sebab itu menegaskan sebuah konstruksi yang tak centang-perenang, melainkan punya kesatupaduan. Demikian pula pada dasarnya pendapat mazhab Alexandria—yang meneruskan tradisi estetika Aristoteles—tentang sebuah karya sastra.

Namun sejak masa yang kuno itu pun konon sudah ada para penulis yang berpendapat lain (Harold Bloom menamainya "mazhab Pergamon"): teks sastra, bagi kalangan ini, merupakan permainan di antara pelbagai perbedaan dan mempunyai makna-makna yang muncul dari perbedaan itu. Di abad ini, sejak dua dasawarsa yang lalu, para penulis kritik "dekonstruksi" dan mereka yang menamai telaah mereka sebagai *allegory of reading* (misalnya Harold Bloom sendiri dan mereka yang tulisannya dibukukan dalam *Deconstruction & Criticism*) menjadi "penerus" dari pendirian para pemikir dari Pergamon.

Dalam makalah ini saya ingin mengemukakan kritik saya—sembari mengulang kritik orang lain—terhadap argumen yang mendasari "dekonstruksi". Tapi sebelum itu saya merasa perlu mengutarakan sebuah catatan.

Asumsi seperti yang dibawakan mazhab Alexandria dan Lukács di atas memang menjadi sesuatu yang goyah, ketika kita kemudian berhadapan dengan puisi yang ditulis sejak bergemanya karya-karya

Simbolis Prancis yang ditampilkan oleh Stéphane Mallarmé dan novel *Finnegans Wake* karya James Joyce—dan itu barangkali juga berarti hampir semua karya yang lahir dalam semangat Modernis, dengan pelbagai variannya, termasuk puisi Chairil Anwar dan sesudahnya di Indonesia. Atau lakon-lakon Samuel Beckett. Bahkan teater Brecht (yang oleh Lukács, lawannya di tahun 1930-an, kemudian disebut sebagai "penulis lakon realistis terbesar di zamannya" terutama ketika ia "sedikit kembali ke estetika Aristoteles"); bahkan lakon-lakon ciptaan Brecht itu cenderung melawan asumsi bahwa sebuah karya sastra adalah sebuah kesatuan dan punya makna yang tetap.

Teater Brecht, kita tahu, sejak tahun 1930-an termasyhur dengan apa yang disebutnya sebagai *Verfremdungseffekt*: kemampuan membangun sebuah situasi sehingga penonton punya jarak dari lakon yang ditontonnya, tak tenggelam dalam empati dengan tokoh cerita, tak hilang dalam ilusi, melainkan melihat segalanya sebagai sesuatu yang tak biasa, dan dengan demikian menumbuhkan semacam sikap kritis. Tentu saja dalam praktek, apa yang terjadi di pentas Brecht tak sepenuhnya demikian. Bahkan dalam perkembangannya kemudian, Brecht sendiri tak menyebut-nyebut teorinya lagi. Namun pada sandiwara Brecht—contoh yang teringat oleh saya adalah *Der gute Mensch von Sezuan* (Orang Baik dari Sezuan)—kita menemukan sesuatu yang "didaktik" tapi pada saat yang sama tak selesai arahnya, kita saksikan ada tokoh yang tampil mengagumkan tapi juga ironi dan sikap skeptik, kita mendengarkan ada yang heroik tapi juga menertawakan. Sifat tanpa-satu-makna ini lebih tumpah-ruah dalam lakon-lakon Putu Wijaya, yang bagi saya paling berhasil dalam menggunakan apa yang mungkin juga bisa disebut *Verfremdungseffect*. Dengan judul-judul yang sepatah kata, bahkan satu suku kata, "Dor!", "Blong", "Wah", sandiwara Putu Wijaya seakan-akan menafikan bahasa, menampik usaha untuk menangkap satu arti, mengelakkan empati, mempermainkan ilusi, justru seraya bercerita dengan

humor dan cara yang mengasyikkan. Setiap pertumbuhan dramatik, menjelang sampai ke suatu *dènouement* atau penyelesaian, terbongkar dan runtuh lagi, menjadi hanya sebuah "tilas". Kesan yang kuat dari lakon-lakon itu adalah sebuah permainan perbedaan yang kocak yang senantiasa berlangsung, selisih yang terkadang tak tegas antara kelakar dan suasana muram, sebuah proses kejadian di mana makna labil dalam gerak dan kata-kata.

Acap kali, di hadapan karya yang seperti ini, kita—dengan sikap kritikus dari Pergamon—membuka pintu untuk menerima tak adanya makna yang tunggal, dan merayakan tafsir yang berpeluang luas. Di tahun 1969, saya sendiri (bersama Arief Budiman) pernah mengemukakan argumen menentang pretensi kritik sastra sebagai ilmu, dan dengan memperkenalkan sebuah metode yang kami sebut "metode *Ganzheit*", menyatakan bahwa kita tak usah terkejut dan berkeberatan jika ada 1.000 hasil penilaian, atau interpretasi, untuk sebuah karya.

Waktu itu kami belum membaca sedikit pun pandangan "Strukturalis", misalnya ulasan Umberto Eco, ataupun pandangan "Post-Strukturalis" seperti argumen Roland Barthes atau Jacques Derrida, yang dalam dua puluh tahun terakhir ini memukau banyak orang. Tapi barangkali kami berada dalam "semangat polisemi" yang sama dengan mereka, di suatu masa—yakni di akhir 1960-an dan memasuki 1970-an—ketika wacana yang mengutamakan satu pusat dalam totalitas (ini misalnya terkandung dalam pengertian "Revolusi", atau "Kepribadian Nasional") semakin terasa represif tapi juga tanpa hasil yang diharapkan. Dengan kata lain, inilah masa yang merindukan kebebasan dan keragaman tafsir. Di tahun-tahun itu pula di Indonesia kita mementaskan beberapa lakon "teater absurd" dari Ionesco, "minikata" Rendra, dan eksperimentasi Arifin C. Noer yang menggunakan model lenong sebagai suatu adaptasi atas teknik Brecht. Dan, tentu saja, membaca puisi Sutardji Calzoum Bachri, yang ter-

bit pertama kali di majalah *Horison* di tahun 1969. Sebagaimana dinyatakan oleh penyairnya, dan sebagaimana muncul dari teksnya, puisi ini mengembalikan apa yang dulu ada pada mantra, dan itu baginya pembebasan kata dari kungkungan makna. Tentu saja: terutama makna seperti yang diresmikan dalam kamus, di mana kata menjadi instrumen untuk menstabilkan dan menyampaikan sebuah arti, untuk mengkomunikasikan sebuah maksud.

Di dalam pendirian Sutardji itu kita menemukan sesuatu yang kiranya juga didapatkan orang dalam karya Joyce, Mallarmé, dan Beckett. *Finnegans Wake* adalah ibarat sepucuk surat misterius, yang banyak bentuk, yang ditemukan dalam seonggok pupuk kandang dan ternyata sebuah dunia bahasa yang datang dalam wujud khaos. Dalam risalahnya dari tahun 1962 (dan diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris di tahun 1989), Umberto Eco menyebutnya sebagai contoh dari "karya terbuka" (*opera aperta*), "yang menuntut organisasi estetik dari satu kompleks penanda yang dirinya sendiri bersifat terbuka dan ambigu".

Memang tak ada yang bisa diputuskan sebagai satu-satunya tafsir dari kalimat Joyce dalam bahasa Inggris yang seperti ini: "*From quiqui quinet to michemiche chelet and a jambebatiste to a brulobrulo*!" Setiap pembaca dihadirkan ke dalam satu medan pelbagai kemungkinan, dan ia bisa menentukan atau mengarahkan tafsirnya, sebab kalimat Joyce itu pun, seperti mantra, mungkin hanya bunyi, mungkin hanya penanda (*signans*), tanpa kita tahu persis apa yang ditandainya. Sang pengarang tak hendak, atau barangkali tak sepenuhnya bisa, menggenggam erat dan menyodorkan sebuah isi, sebuah makna, yang ditakik dari dalam khaos yang sedang berkecamuk dalam prosanya sendiri.

Juga dengan sikap semacam itulah Mallarmé menyajikan puisi—sajak-sajak liris yang kemudian seakan-akan jadi paradigma puisi modern. Inilah kredonya yang banyak dikutip: "Karya yang murni

mengandung sirnanya sang penyair sebagai pembicara." Dalam keadaan hilang itu, sang penyair "menyerahkan prakarsanya kepada kata-kata, yang dihimpungerakkan oleh kejutan yang datang dari kelainan-kelainan mereka". Dengan kata lain, ia seakan-akan pasif atau ia tak sepenuhnya bertujuan sesuatu dengan sadar. *"Le suggérer... voilá le rêve"* menyarankan, itulah yang jadi mimpi.

Apa yang bisa ditarik dari pandangan-pandangan di atas adalah bahwa sang pengarang, dengan niatnya sekalipun, tak lagi hadir sebagai yang jadi pengarah. Maka sebuah teks pun tersaji terbuka untuk ditentukan oleh maksud sang pembaca: *intentio lectoris*, untuk memakai istilah Eco dalam seri ceramahnya di Cambridge di tahun 1990, sesuatu yang sangat berbeda dengan *intentio auctoris*. Begitu sebuah teks jadi, di situlah "berakhirnya mata seorang penyair". Sang *auctor* sudah mati—demikianlah semboyan Barthes yang termasyhur—atau ia memang tak harus diartikan sedang mengutarakan sesuatu, selain kekosongan. Saya kira sajak Ook Nugroho dari tahun 1993 yang dikutip di bawah ini menggambarkan situasi semacam itu:

Seorang lelaki yang sedang kesepian bersikeras
mencoba menulis sebait sajak.
Hasilnya adalah tanpa judul sama sekali.
Dan kekosongan di antara kata-kata yang
dipilihnya itu tak bisa diisi apa pun
agaknya. Mungkin engkau sendiri yang harus
masuk, melambai atau sekadar sapaan "hallo!"
sudah akan cukup melengkapi sebelum sunyi
menutupnya dengan semacam erangan yang
tak teramat jelas benar maknanya.

Tampaknya, pada mulanya bukanlah komunikasi. Sajak Ook Nugroho secara mengena berbicara dengan sikap lugas sebuah repor-

tase, dan dengan itu pula ia seakan-akan mencegah kita sebentar di ambang pintu: kita tak dibiarkannya terhanyut dalam suasana puitik. Sajak ini dengan segera memang seakan-akan melaporkan, tapi kemudian terasa sebagai menggemakan, sajak yang ditulis oleh "laki-laki yang sedang kesepian" yang disebut pada baris pertama. Ada segaris ruang antara saya dan sajak ini, sebagaimana ada sebuah pintu di antara seorang calon pembaca dan sajak si laki-laki kesepian, ada kekosongan. Dan kekosongan di antara kata-kata itu mungkin hanya bisa diisi dengan sesuatu yang nonverbal (dengan "masuk, melambai"). Itu pun hanya sebuah pertemuan sementara. Selebihnya: kembali sebuah situasi nonverbal, yang bebas diri dari sebuah nama (maka ia disebut hanya sebagai "semacam erangan") dan dari kepastian makna. Dengan kata lain, sebuah negasi terhadap bahasa, semacam pilihan kepada "minikata".

Memang di situ ada ngilu kesunyian (mungkin sedikit rasa getir) yang membersit. Tapi tak ada kesedihan. Seperti yang kita temukan dalam percakapan Hamm dan Clov dalam *Endgame* Samuel Beckett.

HAMM: Kita 'kan tak sedang mulai... ber...berarti sesuatu?
CLOV: Berarti sesuatu! Kau dan aku berarti sesuatu! Ah, bagus, bagus!

Hamm seperti berharap, tapi juga seperti gentar, kalau-kalau mereka berdua akan segera mengalami situasi di mana mereka "berarti". Clov mencemooh, tapi mungkin juga putus asa. Menjadi "berarti" bisa jadi memperoleh sesuatu yang bisa dipegang, tapi juga yang bisa memegang. Seperti halnya konsep. Judul lengkap karya Beckett ini (diterbitkan di tahun 1958) adalah *Endgame Followed by Act Without Words*: sebuah sikap menyingkir dari makna, bahkan dalam arti tertentu dari bahasa.

Barangkali karena bahasa, seperti kata Barthes di tahun 1978, adalah "fasis". Fasisme tak hanya menghentikan, tapi juga mengha-

ruskan orang untuk mengatakan sesuatu. Bahkan bahasa (yang diarahkan orang lain kepada kita) bisa menentukan dan mengubah diri kita, misalnya, menurut Barthes, "dari kentang mentah jadi kentang rajang goreng". Bahasa sebagai instrumen inilah yang selayaknya dinafikan, dan sebab itu Barthes membedakan *l'écrivain* dari *l'écrivant*: yang pertama dimaksudkan buat seorang penulis yang menggunakan bahasa untuk bahasa itu sendiri; yang kedua buat orang yang memakai bahasa semata-mata sebagai alat komunikasi.

Tapi bagaimana sebenarnya menggunakan bahasa untuk bahasa itu sendiri? Mungkinkah kita, dalam sebuah puisi liris sekalipun, meniadakan kemungkinan dan kemauan berbicara dengan orang lain, membantah apa yang disebut Bakhtin sebagai kodrat "dialogik"? Benarkah diam sebuah alternatif yang ideal? Tak perlu adakah isi kebenaran dalam mantra Sutardji sekalipun, sebuah isi yang bisa disepakati bersama? Bisakah ketakmungkinan komunikasi itu dibenarkan untuk menghalalkan lahirnya sajak? Ataukah ini suatu bentuk ekstrem dari pendirian Pergamon dalam kritik sastra?

Dalam pelbagai argumen, pandangan "Post-Strukturalis" tentang sastra yang dibawakan Barthes dan Derrida memang lebih radikal ketimbang pandangan Eco dengan "karya terbuka"-nya. Barthes, yang sering menjadi juru bicara karya-karya nonrealis dan memandang realisme seakan-akan sesuatu yang apak, bukanlah orang yang percaya bahwa kita bisa membuka sebuah karya sastra untuk menemukan sebuah "isi". Isi itu tak ada, atau antara isi dan bentuk sesungguhnya tak bisa dipisahkan. Dalam sebuah simposium di tahun 1971 Barthes dengan plastis menyatakan bahwa analogi sebuah teks bukanlah buah aprikot. Dalam hal aprikot kita temukan: dagingnya itulah bentuk, dan bijinya itulah isi. Sebaliknya, sebuah teks adalah ibarat sebutir bawang: sebuah konstruksi yang terdiri atas lapis demi lapis, "sebuah tubuh yang tak punya jantung, tak punya biji, tak punya simpanan rahasia", dan hanya punya "ketakterbatasan sampul-

sampulnya sendiri". Sampul-sampul itu tak menutupi suatu apa pun kecuali "kesatuan lapis-lapisnya sendiri".

Dengan demikian yang terbuka di sana adalah sebuah suwung yang tafsirnya harus kita bangun, dari dan dalam kebebasan. Dengan mengemukakan (tentu saja dengan sedikit hiperbolik) bahwa bahasa adalah "fasis"—yakni ketika ia dipergunakan untuk mematok orang atau mengurung sesuatu dengan nama dan makna—pendirian macam Barthes sebenarnya ingin menegaskan bahwa negasi terhadap kata, atau terhadap bahasa, itu justru memang sebuah pembebasan. Bagi puisi, terutama puisi liris, hal ini menjadi sesuatu yang vital, dan saya teringat sekali lagi apa yang dikatakan Archibald MacLeish tentang puisi yang sering saya kutip: "*A poem should be wordless/like the flight of birds.*"

Tak mengherankan bahwa Barthes terpesona kepada bentuk *haiku* dalam sastra Jepang: puisi yang ringkas, yang hadir seperti sebuah kaligrafi kecil di sebidang kertas yang putih luas. Dengan bentuknya yang mini itu, *haiku*, menurut Barthes, mampu "membuat yang-ditandai (*signatum*)... menghilang", hingga yang tinggal adalah "selapis tipis awan penanda".

Dalam teks "minikata" seperti *haiku* itulah—tak terpasungnya kata di dalam arti, dan lepas-bebasnya penanda bergerak—Barthes, dan juga Derrida, tampak menemukan model dari apa yang disebutnya sebagai *écriture*, penulisan. "Saya mendefinisikan penulisan," demikian Derrida mengatakan di tahun 1972, "sebagai mustahilnya sebuah rantai yang menghentikan dirinya sendiri pada sesuatu yang-ditandai yang tak akan melontarkannya kembali." Terlontar dan terlontar kembali: yang berlangsung adalah proses pemaknaan yang tak kunjung putus, sebegitu rupa sehingga tidak ada yang-ditandai yang tetap, yang hadir, dan yang berlangsung adalah penanda yang senantiasa saling mengacu. Tapi, seperti sudah disebut dalam *De la grammatologie*, dalam satu pasase yang cenderung diabaikan orang

ketika membaca Derrida, tak berarti bahwa dalam proses pemaknaan itu *signans* punya prioritas dan lebih utama ketimbang *signatum*; bagaimanapun, tak akan ada penanda tanpa yang-ditandai. Yang terjadi adalah apa yang suatu ketika dimaknai pada gilirannya akan memaknai sesuatu yang lain.

Itulah peristiwa kita dengan teks dan dalam teks, bukan dengan buku. Sementara buku punya pengantar dan punya tamat, teks adalah sebuah hamparan pemaknaan yang meruah, membentang, jalin-menjalin, terus-menerus, tak punya awal, tak kunjung final. Yang tergambar dari sana adalah sebuah gerak permainan, atau lebih tepat permainan ala Herakleitos yang mengalir tanpa kendali, permainan yang berlangsung, dalam kata-kata Derrida, di atas "papan catur tanpa dasar". Tapi proses pemaknaan yang seperti itu—di mana kata-kata tak lagi dijadikan alat untuk menguasai sesuatu dengan nama, dan dibebaskan dari beban untuk "berarti"—kita dapatkan juga dalam proses lain: dalam sebuah meditasi.

Dalam *Superstructuralism*, sebuah introduksi untuk pandangan Derrida dan pemikir lain yang bisa disebut sebagai "Post-Strukturalis", Richard Harland dengan bagus mengemukakan analogi antara pemaknaan ala Derrida itu dan pengucapan mantra. Mantra umumnya terdiri atas sepatah kata (misalnya "Om") yang tak punya arti yang lazim, atau sepatah kata yang maknanya telah aus atau bahkan habis karena diulang-ulang. Kata itu tetap merupakan sebuah tanda, tapi tak lagi menyatakan sesuatu yang-ditandai yang terarah: kita tak tahu, atau tak peduli untuk tahu, apa arti "Om". Kata itu semata-mata sebuah penanda. Tapi toh, bagi orang yang melakukan meditasi, kata itu bisa membantunya untuk mengosongkan pikiran, dan dalam keadaan suwung itu suatu proses pemaknaan meruap, menjangkau ke seluruh alam semesta, tak terbatas. "Om" (seperti mungkin "Alif Lam Mim" dalam Quran) bisa berarti apa saja yang menyentuh misteri dan keakbaran Tuhan. Sementara sang subyek yang bermeditasi

seakan-akan sirna, suatu keadaan bermakna pun tumbuh, meluas, tanpa berangkat dari acuan apa pun sebelumnya, tanpa ditentukan oleh pamrih, tanpa dibuntukan oleh tujuan. Dan keadaan itu pula yang disebut Derrida sebagai *dissemination*: proses pemaknaan yang menyebar ke segala arah.

Dengan demikian *dissemination* dalam pengertian Derrida bahkan lebih radikal ketimbang polisemi, keadaan di mana banyak makna dan tafsir hadir tapi ada satu acuan yang tunggal. Polisemi itulah sebenarnya yang ada dalam konsep "karya terbuka" Eco. Pada konsep Eco, ada semacam parameter di dalam sebuah karya di mana tafsir, atau pemberian makna, tak melimpah-ruah tanpa batas. Pada pemikiran Derrida soalnya bukanlah soal di dalam dan di luar parameter, melainkan proses pemaknaan yang terus-menerus dalam sejarah, yang jalin-menjalin, sehingga praktis tak ada sebuah subyek yang bisa diklaim sebagai "aku-yang-menyarankan-makna" dan persoalan tanggung jawab terakhir jadi problematis. "Tanggung jawab dan individualitas," tulis Derrida, "adalah nilai-nilai yang tak lagi meraja di sini; itulah akibat pertama diseminasi."

Dengan menekankan itu—yang berarti menyambut keadaan tak dapat diramalkannya tafsir, dan bahkan tak mungkin ditemukannya satu konsensus tentang tafsir sebuah karya—pendirian ini tak tanggung-tanggung membantah asumsi kritik sastra yang berkembang sejak estetika para piawai di Alexandria. Bahkan berangkat lebih jauh dari pendirian pemikir dari mazhab Pergamon.

*

PANDANGAN "Post-Strukturalis" tentang tafsir memang memukau. Ia membebaskan kita dari keterbatasan pemikiran, dan membawa kita bertualang ke kemungkinan yang radikal. Jika benar bahwa kritik sastra hanya berarti jika ia bisa membuat orang terloncat dari

duduknya, kritik sastra yang bertolak dari teori Barthes dan Derrida tak bisa diabaikan. Lebih serius lagi, teori itu adalah teori yang dengan mudah menyambut pelbagai ekspresi *avant-garde* dalam sastra dan teater—satu hal yang sulit dilakukan misalnya oleh teori tentang realisme yang dibawakan Lukács.

Namun pendirian tentang tafsir sebagai konsekuensi dari *dissemination* memang bisa jadi problematis, ketika sang pembaca, dengan kebebasan mutlak untuk melakukan interpretasi, tak harus menemukan perbenturan, atau sengketa, tentang arah sebuah teks. Bahkan dialog atau interaksi antartafsir jadi soal yang tak relevan. Juga tanggung jawab. Dengan berpandangan demikian, kita harus tetap menganggap sahih sebuah tafsir, misalnya, bahwa satu kalimat dalam sajak Chairil Anwar—"di Karet, di Karet, daerahku y.a.d"—merupakan ekspresi keinginan "aku-penyair" untuk membuat sebuah perusahaan tanah dan bangunan di dekat Tanah Abang, Jakarta, dan bukan sebuah bayangan tentang kematian. Dalam kasus *Langit Makin Mendung*, H.B. Jassin mencoba mengemukakan "apa sebenarnya maksud pengarang" dengan teks ceritanya itu; bahkan Jassin mencantumkan sedikit latar belakang Kipandjikusmin (seorang Islam yang bersekolah Katolik, seorang pemalu, seorang Jawa, dan seterusnya), meskipun sebenarnya Kipandjikusmin sendiri cenderung memerankan diri sebagai "sang pengarang yang mati". Tapi konsekuensi yang terjauh dari *dissemination* ialah bahwa tafsir sang hakim yang menghukum Jassin harus dianggap cukup benar bukan karena kekuasaan politik yang mendukungnya, melainkan karena ia, dan semua orang yang tersinggung, tak menyalahi apa pun ketika menafsirkan cerita pendek itu (terutama penggambaran Tuhan sebagai seorang bapak tua berkacamata dengan gagang emas) sebagai sebuah cerita yang "menghina Tuhan". Bisakah kita menerima semua itu?

Eco, di dalam seri ceramahnya di Cambridge di tahun 1990, yang dibukukan dengan judul *Interpretation and Overinterpretation* (ber-

sama perdebatan dengan Richard Rorty, Jonathan Culler, dan Christine Brooke-Rose, dengan pengantar yang bagus dari Stefan Collini),[2] memperingatkan kita akan kemungkinan munculnya sebuah tafsir yang berlebihan, dan mencemooh para penelaah yang disebutnya sebagai *Adepti del Velame* (Para Pengikut Tabir): para penafsir yang cenderung menyingkap apa yang mereka lihat di balik "tabir" kata ataupun kalimat dalam sebuah teks, tanpa mempertimbangkan "keutuhan koheren" internal teks itu. Koherensi tekstual itulah yang menurut Eco bisa jadi parameter bagi tafsir seorang pembaca.

Argumen Eco di situ sangat penting, di samping sangat cerah dan persuasif, tapi saya kira tulisan saya ini bukan tempat yang baik untuk menguraikannya kembali. Yang hendak saya kemukakan hanya sekadar kritik. Selain memperkenalkan pengertian *intentio lectoris*, Eco mengajukan pengertian *intentio operis* ("maksud dari karya itu"). Ia mencoba untuk menjaga hubungan dialektik di antara keduanya. Tapi ia mengakui bahwa sementara tak sulit untuk mengerti apa yang disebut "maksud si pembaca", tak mudah untuk tahu bagaimana sebenarnya "maksud" dari teks yang dibaca. Eco mencoba memecahkan soal ini dengan menyarankan bahwa "maksud' dari teks itu bisa ditebak "hanya sebagai hasil dugaan si pembaca". Tapi bagaimana membuktikan benar atau tidaknya satu dugaan tentang *intentio operis*? "Satu-satunya cara," kata Eco, "adalah mengeceknya atas teks yang kita hadapi sebagai suatu keseluruhan yang koheren." Dengan kata lain, mengikuti metode Agustinus: "Sebuah tafsir tentang satu bagian dari sebuah teks dapat diterima kalau tafsir itu didukung oleh satu bagian lain dari teks yang sama, dan harus ditolak kalau ditentang."

Tapi di sini kita menemukan sesuatu yang sebenarnya tak mudah dipecahkan (di samping kita teringat kembali estetika Aristoteles, sendi pokok realisme yang cenderung "tak terbuka" itu).

---

2 Diterbitkan oleh Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

Keseluruhan yang koheren memang dapat kita temukan dalam keutuhan tema cerita, kesinambungan tokoh, konsistensi alur. Sebuah kesatuan, sebuah *Gestalt*, dapat juga kita "rasakan" (dengan intuisi seorang pembaca yang terlatih) melalui kepaduan gaya penulisan, atau satu suasana yang terungkap dari sebuah sajak, atau mungkin apa yang disebut sebagai "strategi semiotik" dari karya itu: isyarat tentang sifat atau arah tertentu dari teks, isyarat bahwa itu sebuah satire, atau sebuah "realisme magis", atau sebuah ekspresi liris.

Persoalan yang tak dibahas oleh Eco: tidakkah apa yang kita anggap sebagai koheren sebenarnya suatu kualitas yang sesat, sesuatu yang terbentuk dalam kesadaran kita karena kita tak hendak mencerap unsur-unsur yang kita nilai "tak koheren"? Bagaimana bila kita tiba-tiba menghadapi sebuah karya yang memang sejak awal diniatkan untuk tak mengedepankan suatu koherensi internal? Ataukah memang setiap karya sastra mau tak mau memiliki itu? Bagaimana dengan sebuah karya yang begitu rupa wujudnya sehingga koherensinya meniadakan hadirnya unsur atau bagian-bagian?

Argumen Eco menjauhi pertanyaan-pertanyaan dasar yang seharusnya dipertanyakan tersebut, dan sebab itu dari dia kita tak memperoleh penjelasan bagaimana kita akan bisa menangkap "maksud dari teks" untuk sebuah karya yang paling radikal dari Samuel Beckett: *Breath* ("Napas"). Dalam lakon ini, pentas tak menampilkan peran atau aktor, tak memperdengarkan dialog, tak juga punya latar, kecuali sebuah panggung yang kosong. Lakon ini terdiri atas hanya sebuah lenguh panjang yang terdengar segera setelah layar terbuka dan menjelang layar turun. Kita mungkin bisa menangkap suatu *Gestalt* dalam kejadian di panggung itu, tapi saya tak tahu apa artinya "koherensi internal" di sana: kita tak mengalami karya ini sebagai bangunan teks dengan beberapa bagian. Tak jelas pula bagaimana mengecek dugaan kita tentang "maksud teks" yang dibawakan *Breath* bila kita menerima metode interpretasi ala Agustinus yang diikuti Eco.

Kita ambil satu contoh lagi: sebuah sajak Sitor Situmorang, yang lebih pendek ketimbang sebuah *haiku,* tapi sebetulnya tak sepenuhnya beda:

MALAM LEBARAN

Bulan di atas kuburan

Seperti *haiku,* sajak ini seluruhnya adalah sebuah "imaji". Dalam pengertian saya, sebuah imaji adalah segurat sugesti lirih, dalam sebentuk wujud visual, yang hadir atau melintas sejenak: "bulan di atas kuburan". Sebagai sebuah sugesti, imaji "bulan di atas kuburan" bisa menimbulkan pemaknaan yang tak terbatas. Tapi ada bagian lain dari diri sajak ini yang juga hadir, dalam bentuk judul: "Malam Lebaran". Sebagai bagian dari keseluruhan sajak, ia mengikat dan terikat oleh baris berikutnya, sehingga imaji "bulan di atas kuburan" tak bisa berdiri sendiri—adegan itu bukan terjadi di sembarang waktu, tapi di malam Lebaran—dan pemaknaannya pun berubah.

Persoalan yang timbul: dari pengalaman empirik, kebanyakan kita tahu bahwa bulan praktis tak tampak di malam Lebaran, di tanggal pertama Syawal. Dengan berpegang pada informasi itu, sajak ini hadir sebagai sesuatu yang tak koheren, dan tak jelas bagaimana cara kita menduga "maksud" dari teks yang amat pendek ini bila kita harus mendekatinya bagian demi bagian, bila kita percaya bahwa "sebuah tafsir tentang satu bagian dari sebuah teks dapat diterima kalau tafsir itu didukung oleh satu bagian lain dari teks yang sama...".

Tentu, ada kemungkinan lain: katakanlah saya tak tahu bahwa tak pernah ada bulan di malam Lebaran, karena saya seorang Protestan dari Samosir atau seorang eksistensialis dari Paris, yang tak punya tradisi Islam hingga tak tahu apa yang terjadi dengan berakhirnya bulan Ramadan. Dalam hal ini informasi dari pengalaman empirik

tentang bulan yang praktis tak tampak di malam Lebaran itu tak perlu berlaku, dan saya pun terpesona akan koherensi yang padat dalam sajak itu—dan pada saat yang sama, tafsir serta pemaknaan saya pun akan berbeda. Atau sebuah kemungkinan lain: saya tahu informasi dari pengalaman empirik tentang bulan dan malam Lebaran itu, dan saya tak melupakannya ketika membaca sajak ini, tapi dengan itu saya justru melihat ketakcocokan antara "bulan di atas kuburan" dan "malam Lebaran" itu sebagai suatu kontras atau paradoks atau ironi yang memukau.

Kemungkinan-kemungkinan tadi memperlihatkan bukan hanya tak jelasnya batas kapan *intentio lectoris* berakhir dan kapan pula *intentio operis* bermula, tapi juga sesuatu yang lain: bisa terjadi bahwa tafsir saya akan dianggap sebagai "overinterpretasi", alias penafsiran yang berlebihan—gejala ganjil dari Para Pengikut Tabir. Saya kira Eco tak sepenuhnya tuntas dalam melanjutkan pembahasan soal ini. Lagi pula sejenis "overinterpretasi" kiranya sulit dielakkan buat sebuah puisi liris, apalagi puisi yang hanya bicara sepatah dua patah kata, apalagi puisi yang sepenuhnya mendasarkan diri pada imaji, seperti *haiku* dan sajak-sajak para penyair imagis, misalnya H.D., Amy Lowell, dan Ezra Pound. Dalam kata-kata Ezra Pound (yang menerima pengaruh yang dalam dari puisi Cina dan Jepang), sebuah imaji adalah "sesuatu yang menghadirkan satu kemajemukan (*complex*) intelektual dan emosional dalam secercah waktu". Bisakah kita menghindarkan kesan bahwa kita telah berlebihan memberi tafsir ketika kita bertemu dan mencoba membicarakan "satu kemajemukan intelektual dan emosional"?

Hamm dan Clov dalam lakon Beckett tak merasa tenteram dengan "makna" diri dan kehadiran mereka, dan kita tak tahu apa dan siapa sebenarnya "Godot" yang ditunggu Estragon, Vladimir, Pozzo, dan lain-lain. Beckett pernah menulis sepucuk surat yang dimuat di *Village Voice* di tahun 1958: "Karya saya [hanyalah] perkara suara-su-

ara yang dasar... yang dibuat sepenuh mungkin." Lebih dari itu bukan tanggung jawabnya. Lebih dari itu adalah tafsir, dan dalam kebisuan Beckett, tiap tafsir tentang lakon atau sajak yang ditulis oleh pemenang Hadiah Nobel untuk Sastra tahun 1969 ini mau tak mau akan mengesankan suatu "overinterpretasi".

Dalam hubungan ini saya cenderung setuju dengan alternatif Jonathan Culler. Ketika menanggapi pemaparan Eco, Culler tak hendak menggunakan istilah "overinterpretasi". Ia memilih pengertian yang lain, yang sukar diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia: *understanding* dan *overstanding*. Pengertian ini dipinjamnya dari Wayne Booth. *Understanding* adalah "bertanya dan menemukan jawab yang didesakkan oleh teks [yang kita baca]". Tatkala cerita mengatakan, "Di zaman dulu, ada tiga ekor babi kecil...," cerita itu sebenarnya menuntut agar kita bertanya, "Lalu apa yang terjadi?" Kita tak dituntut untuk bertanya, misalnya, "Kenapa kok tiga ekor?" Sebaliknya *overstanding* mengajukan pertanyaan yang tak dirangsang oleh teksnya sendiri, misalnya, "Latar belakang budaya apakah yang mendasari dongeng anak tentang tiga ekor babi dan seekor serigala jahat? Apa kemungkinan arti angka tiga di sana? Adakah cerita ini suatu alegori yang tampil dengan menarik tapi sebenarnya menyembunyikan, menindas, lambang-lambang lain?" Menjelajahi teks dengan membawa pertanyaan-pertanyaan macam itulah yang—meskipun terdengar sebagai penafsiran yang berlebihan yang mengikuti obsesi Para Pengikut Tabir—justru telah menggerakkan telaah yang menggugah pemikiran, memperkaya sumber-sumber intelektual, dan melahirkan misalnya studi semiologi. Di sini Culler menegaskan kembali apa yang dalam *On Deconstruction* sudah disebutnya sebagai "tingkat kedua investigasi", ketika kritik tak lagi sekadar kritik "tematik", tapi menyiasati lebih jauh, dengan mempergunakan "sebuah teori yang kuat dengan implikasi sastra".

Barangkali inilah zaman ketika dalam seni kian berperan pemaparan diskursif, justru ketika sebuah karya sendiri, dalam satu

kutipan Beckett, "lebih menyukai ekspresi bahwa tak ada yang harus diekspresikan". Bahkan penjelasan tentang sebuah karya—sekaligus dalam pengertian *overstanding*—semakin tak bisa dilepaskan dari karya itu sendiri. Tanpa itu, bagaimana kita mengenali karya John Cage, *4'33"*, sebuah komposisi "musik" di mana piano diam selama empat setengah menit dan tiga detik? Bagaimana pula kita bisa "memahami" karya-karya Cristo, yang menyungkup jembatan dan gedung parlemen dengan kain sampai brukut dan kemudian menyebutnya, kalau tak salah, sebagai seni rupa?

Tapi di sini ada sebuah kemungkinan yang tak disebut Culler: apa yang lazimnya disebut sebagai otonomi ekspresi estetik kini menjadi persoalan—jangan-jangan ia hanya bisa hadir dan berarti di dalam arena di mana berkuasa apa yang disebut oleh Culler sebagai "metabahasa" seorang kritikus.

Di sebuah esai dari tahun 1962 Eco mempersoalkan tidakkah di sini sebenarnya telah terjadi proses "kematian seni", sebuah proses yang oleh seorang kritikus disebut "ideologisasi diri" dari seni: suatu ketakseimbangan paradoksal antara karya itu sendiri dan pemaparan doktrin yang mengesahkannya. Eco mengatakan "kematian seni" itu tak terjadi, dan dia optimistis. "Kita tak seharusnya takut," tulis Eco, "bahwa proses artistik akan kehilangan otonominya selama-lamanya, dengan mengubah suatu obyek artistik menjadi dalih suatu investigasi intelektual dan juga pendukung suatu model rasionalisasi."

Bisa saja Eco benar, tapi menghadapi perkembangan teori dan kritik sastra dalam dua dasawarsa terakhir, pertanyaan yang agaknya diabaikan: tidakkah sebenarnya sebuah kritik sastra bermula, dan terus berkaitan, dengan apa yang vital bagi puisi atau prosa, yakni kelanjutan hidup metafor sebelum ditarik ke dalam imperialisme wacana? Sampai di manakah pembahasan sebuah pengalaman estetik, ketika kita bertemu dengan sebuah puisi, tak didominasi hanya oleh pengungkapan "isi semantik"?

*

DI sinilah, saya kira, kita menemukan sesuatu yang bagi saya mengganggu jika kita berbicara tentang kritik "dekonstruksi". Saya tak berpretensi memahami sepenuhnya, apalagi bisa merumuskan dalam satu kalimat pendek, pelbagai jenis pandangan atau pendekatan "dekonstruksi" itu, tapi barangkali saya bisa memakai sebagai pangkal tolak apa yang dikatakan Paul de Man: sebuah dekonstruksi selalu menganggap, sebagai sasaran, ikhtiar untuk "mewedar adanya artikulasi-artikulasi dan fragmentasi yang tersembunyi dalam suatu totalitas monadik". Atau uraian Barbara Johnson tentang prosedur kritiknya: membaca, baginya, berlangsung dengan "mengidentifikasikan perbedaan-perbedaan dan membongkarnya, dengan melalui perbedaan-perbedaan lain yang tak dapat sepenuhnya diidentifikasikan dan dibongkar". Dengan kata lain: melepaskan dan merayakan perbedaan dan pluralitas yang terbungkam dari dan dalam suatu karya. Agaknya bukan kebetulan bila kata yang dipakai oleh Culler untuk telaah adalah "investigasi". Namun di sini saya merasa menghadapi apa yang 30 tahun yang lalu juga saya hadapi: metode analitik dalam mendekati sastra, tapi kali ini jauh lebih piawai, yang justru mengeringkan bahasa metaforik seperti seseorang menjerat lalu mengeringkan seekor kupu-kupu yang lucu dan menaruhnya di sebuah pigura berkaca yang cemerlang. Untuk dibicarakan panjang-lebar.

Dengan kata lain, ini adalah sebuah kecenderungan yang justru bertentangan dengan semangat "Post-Strukturalis" yang membebaskan penanda dari jepitan pigura makna. Metode analitik bagaimanapun cenderung memperlakukan getar konkret yang mengalir dari sebuah karya sastra sebagai sesuatu yang harus diurai, diisolasi, dan ditelaah setapak demi setapak dalam konsep-konsep yang abstrak. Kritik Harland dalam *Beyond Superstructuralism* terhadap

dekonstruksi ala Derrida agaknya layak dicatat sebagai kritik terhadap metode analitik pada umumnya: inilah sebuah dekonstruksi yang dimulai dengan memungut sepatah kata dan mengangkatnya seakan-akan jadi batu sendi bagi seluruh teks. Sesuatu yang anehnya tampak tak disadari oleh Derrida sendiri terjadi: bila dalam proses *dissemination*, gerak pemaknaan bersifat sentrifugal (dari sebuah metafor atau karya berkembang menjadi makna-makna yang memecah, memisah, menjadi beda, ke segala arah), dalam dekonstruksi Derrida gerak itu justru bersifat konvergen ke arah abstraksi.[3]

Harland bagi saya menarik, karena pandangannya mengingatkan saya akan dasar-dasar "metode *Ganzheit*". Ia menawarkan satu pendekatan ke dalam karya sastra melalui apa yang disebutnya "teori sintagmatik" tentang bahasa. Dan ia meletakkan Derrida di kubu lain. Derrida, menurut Harland, seperti umumnya kaum "Post-Strukturalis", menekankan kemerdekaan kata dari totalitas kalimat dan totalitas sebuah buku. Prinsip buku adalah prinsip sebuah keseluruhan yang integralistik, di mana satuan yang lebih kecil secara hierarkis ditaruh di posisi yang lebih bawah. Derrida menentang prinsip ini, dan ia datang dengan konsepnya tentang teks. Dalam teks itulah kemerdekaan kata hadir sepenuhnya.

Tapi dengan itu, dalam pandangan Harland, Derrida menyempitkan kata menjadi sebuah keadaan isolasi yang sememisah-memisahnya—seakan-akan sepatah kata bisa sendirian menimbulkan makna tanpa didukung oleh sebuah bahasa, tanpa ditampilkan oleh suatu konteks penafsiran. Saya tak begitu yakin bahwa kita bisa

---

3 Hartland bermula dari mempersoalkan pembahasan Derrida yang termasyhur atas kata *pharmakon* dalam satu risalah Plato tentang bahasa tulis. Menurut Derrida, Plato menggunakan hanya satu makna dari kata ini, dan dengan demikian ada makna lain yang terbungkam. Tapi bagi Hartland, Derrida memfokuskan tinjauannya ke sebuah kata yang terpisah, dan tak melihat bahwa dalam hubungan sintagmatik, sebuah kata bisa menjadi lebih spesifik dan terbatas maknanya karena berkaitan dengan kata lain dalam sebuah kalimat. Yang terjadi bukanlah pembungkaman, kata Hartland, melainkan "spesifikasi" atau membuat sebuah kata menjadi lebih konkret. Lihat *Beyond Superstructuralism* (London; New York: Routledge, 1993), 211-221. Kutipan dari Hartland selanjutnya diambil dari buku ini.

menganggap teori Derrida tentang bahasa "antisintagmatik", seperti dituduhkan Harland; metafor Derrida tentang proses pemaknaan sebagai "permainan" yang tak putus-putusnya bagi saya tak membuktikan itu. Tapi bagaimanapun, Harland benar bahwa dalam bahasa hampir tak pernah ada isolasi seperti yang terkesan dari dekonstruksi Derrida. Kata selalu cenderung berada dalam hubungan sintagmatik dengan kata lain, juga ketika ia seakan-akan sendiri. Dalam keadaan berdiri sendiri itu, sepatah kata (misalnya "waktu") memang bisa dengan leluasa menggaungkan makna yang berbagai ragam. Namun bila kita berbicara tentang karya sastra, terutama puisi, sebagai paradigma, kapan kesendirian itu mungkin? Dan dalam ketiadaan isolasi itu, benarkah kita bisa berbicara tentang menyempitnya makna?

Waktu.
Bulan.
Pohonan.
Kali.
Borok.
Sipilis.
Perempuan.
Bagai kaca kali memantul cahaya gemilang.
Rumput ilalang berkilatan.
Bulan.

Dalam baris-baris *Nyanyian Angsa* Rendra ini, makna tiap kata di satu baris dibatasi oleh kata lain di baris selanjutnya: "waktu" itu bukan waktu kapan saja, melainkan sebuah waktu tertentu di sebuah malam, dan "bulan" di sana bukan cuma pengertian astronomik, melainkan satu bagian dari sebuah lanskap yang tampil dramatis malam itu: sebuah panorama yang disusun juga oleh "pohon" dan "kali". Kata "sipilis" dan "perempuan" yang mengejutkan itu sebenarnya

juga bagian dari hubungan-hubungan sintagmatik yang berlangsung di sana, mungkin sebuah ironi.

Kita lihat bahwa dalam sebuah kalimat, makna sebuah kata bisa jadi semakin kecil ruang kemungkinannya—tanpa terjadinya represi atas makna-maknanya yang lain, yang beda. Yang juga ditunjukkan oleh teori sintagmatik Harland ialah bahwa makna itu bahkan bisa berkembang lebih jauh. Kata *karet* dalam kalimat "Di Karet, di Karet, daerahku y.a.d" dengan sendirinya punya makna yang lebih tertentu, lebih spesifik, ketimbang ketika kata itu misalnya kita temukan tertoreh, sendirian, di atas kulit sebuah pohon hutan. Tapi meskipun dalam sajak Chairil maknanya dengan demikian tak lagi bermacam-ragam, sifatnya yang konkret justru makin nyata: kata *karet* di situ bukan konsep yang abstrak, yang pengertiannya dipatok persis agar berlaku sama di mana saja dan kapan saja. Bahkan dalam proses sintesis tatkala hubungan sintagmatik terjadi, pelbagai makna dari kata bukan saja secara internal berubah, tapi perubahan itu bisa sangat jauh dari ketentuan leksikon, bisa sangat tak terduga-duga bedanya dari makna-makna yang lazim kita kenal dalam ingatan kolektif. Malahan lagi, di sini bisa saya tambahkan, sebuah kata yang tak pernah ada tiba-tiba bisa mendapatkan arti—seperti beberapa neologisme yang diciptakan oleh Roestam Effendi dalam sajak-sajak di tahun 1920-an (*kulud*, yang berarti "hati", *menung* yang berarti "menunggu") atau Chairil Anwar di tahun 1940-an (*ditinda*, yang mungkin sama artinya dengan "ditindas").

Yang tak diuraikan oleh Harland dengan teori sintagmatiknya (dan sudah lama hilang dari perhatian para kritikus "dekonstruksi") adalah pertanyaan: apa gerangan yang menyebabkan dalam bahasa puisi, kombinasi-kombinasi sintagmatik yang tak galib bisa terjadi, dan tetap melahirkan sebuah sintesis yang tak menggagalkan proses pemaknaan, bahkan mempunyai efek estetik tertentu? Saya kutip salah satu sajak *Hotel* Nirwan Dewanto:

Kupinjamkan wajahku. Pada ombak dan pohon-pohon
Yang mengigau ke balkon. Kau tenggelam.
Kupinjam
Dingin dari gelas minummu. Menjegal cinta yang bukan
Milikku. Lalu kodrat kita ditumpahkan
Oleh burung-burung mati. Di gorden
Terperangkap oleh jadwal dan menu. Kita berpura-pura
Bahagia. Setelah tetabuhan gemuruh di banjar
Mereka tak tahu. Wajah kita membusuk perlahan-lahan
Oleh nafsu dan ruap kopi
Sekarang rapikanlah sprei
Dan pakaian untuk mati

Sajak ini mengesankan suatu tamasya surealistik yang kuat—dan seperti pada lukisan Agus Suwage, kita bisa terpukau oleh imaji yang bermunculan di sana. Tapi kenapa kita bisa terpukau? Kenapa kita membiarkan diri reseptif terhadap gabungan kata dan adegan yang tak lazim itu, kenapa kita membiarkan diri dibawa, untuk memakai kata-kata Harland, ke "ujung batas bahasa"? Harland hanya menyebut bahwa penyair memiliki kelaziman membawa, sampai ke tingkat yang sangat ekstrem dan intens, prinsip yang ada pada bahasa umumnya, dan itu adalah "prinsip sintesis dan proyeksi sintagmatik". Maka dalam menghadap makna puisi, kata Harland, pembaca tidaklah pasif. Makna puisi menuntut "aktivitas yang luar biasa", dan daya sintagmatiklah yang memperkuat aktivitas itu.

Aktivitas yang luar biasa? Saya ragu, kecuali jika yang dimaksud dengan "aktivitas" adalah semacam sikap diam, dengan indra yang peka, tubuh yang tidak jenuh. Puisi tak cuma kata, tak cuma kalimat, yang menuntut kita untuk melotot. Ia juga nada, bunyi, bahkan kebisuan, juga elemen ketidaksadaran, atau, jika kita setuju dengan Freud, ungkapan yang terbentuk dari dorongan-dorongan naluri.

Puisi tak hanya suatu proses "simbolik", tapi juga "semiotik"—*le sémiotique*—dalam pengertian Julia Kristeva, proses pengaturan dorongan naluriah yang terjadi dalam tubuh, yang ikut berperan dalam pemberian makna. Terkadang saya berpikir bahwa yang dilakukan oleh puisi adalah membujuk kita untuk justru hanya mendengarkan, dalam sikap yang dalam bahasa Jawa disebut *sumeleh*. Kita menghidupkan proses "semiotik" itu dalam diri kita, dari mana masuk dan juga lahir kata, suara, gerak, goresan tangan, dalam semacam ritme yang tak terumuskan. Nietzsche mempunyai satu pengertian, yakni *Stimmung*, semacam suasana afektif nada-nada, yang ada dalam seseorang ketika puisi diciptakan, yang sebenarnya melahirkan bukan kata, "melainkan musik di belakang kata itu, gairah di belakang musik itu, orang di belakang gairah itu". Dengan kata lain, "semua yang tak bisa dituliskan"—sesuatu yang mengingatkan kita akan Malang Sumirang, yang menulis dengan tubuhnya, yang menulis sebuah tembang yang indah tapi tak pernah dibacakan. Di depan dan di dalam keadaan itulah kita berada di dalam situasi "di mana kata tak cukup buat berkata".

Barangkali Barthes benar apabila ia menghubungkan tubuh dengan teks, dan sekaligus berbicara tentang "enigma"—yang tidak selalu tepat diterjemahkan sebagai teka-teki—sebagai "kebenaran sebuah karya". Barangkali enigma itulah yang membuat puisi tak kunjung terjinakkan, tapi juga yang sering membuat sebuah sajak mengandung murung, mengandung sesuatu yang tak selesai, seperti sesuatu yang membayang dalam gaung liris sajak Sapardi Djoko Damono ini:

> Ia mengambil jalan pintas dan jarum-jarum rumput berguguran oleh langkah-langkahnya. Langit belum berubah juga. Ia membayangkan rahang-rahang laut dan rahang-rahang bunga lalu berpikir apakah burung yang tersentak dari ranting lamtara itu

pernah menyaksikan rahang-rahang laut dan rahang-rahang bunga terkam-menerkam. Langit belum berubah juga. Angin begitu ringan dan bisa meluncur ke mana pun dan bisa menggoda laut sehabis menggoda bunga tetapi ia bukan angin dan ia kesal lalu menyepak sebutir kerikil. Ada yang terpekik di balik semak. Ia tidak mendengarnya....

Yang memekik tapi tak terdengar, yang teka-teki, yang enigmatik itu seakan-akan kembali hadir di akhir sajak: "Ada yang memperhatikannya dari seberang sungai tetapi ia tidak melihatnya. Ada".

Seorang kritikus adalah seseorang yang sadar bahwa kata ada dalam sajak itu awal penanda tentang sesuatu: dan ia bersua dengan tabir, dan kemudian tafsir. Tapi bersama dengan itu pula seorang kritikus bukan hanya seorang perumus interpretasi, tapi juga seseorang yang menemani puisi, terus-menerus, dalam tugur, dalam menunggu, sementara puisi itu "menjanjikan dirinya tak putus-putusnya, dan tak henti-hentinya menghilang, melalui lubang-lubang pintu yang bersinar terang seperti cermin, dan terbuka ke dalam sebuah labirin".

Kata-kata terakhir itu saya pinjam dari Derrida dalam konteks lain, tapi saya kira tidak teramat meleset untuk menggambarkan proses pertemuan kita dengan puisi, proses menulis dan proses interpretasi—sebuah perjalanan yang kita dapatkan contohnya yang luar biasa dalam kerja panjang H.B. Jassin.

1997

Takdir: Puisi dan Antipuisi

WILAYAH pertama puisi adalah tubuh. Di tahun 1934 S. Takdir Alisjahbana mengutarakan itu dalam sebuah paragraf yang gemuruh, ketika ia membicarakan awal sebuah sajak:

> "Segala perasaan yang timbul di dalam kalbu berombak dan beralun melalui berjuta-juta jalan yang halus memenuhi seluruh tubuh; sampai kepada bahagian badan yang sekecil-kecilnya menurut terayun dan terbuai dalam ombak dan alun perasaan itu dan dengan amat gaibnya terbayanglah ia ke dunia lahir pada perubahan detikan jantung, pada lekas lambatnya nafas, pada turun naiknya suara dan pada perubahan air muka."

Paragraf itu bisa ditemukan di bagian kedua serangkaian tulisan yang kemudian dibukukan dalam *Kebangkitan Puisi Baru Indonesia*,[1] risalah terpanjang (139 halaman) tentang puisi yang pernah ditulis

---

1 Diterbitkan Dian Rakjat, cetakan pertama 1964. Selanjutnya disingkat *Kebangkitan*. Kutipan di atas dari halaman 14.

seorang sastrawan Indonesia sejak 100 tahun yang lalu—juga sebuah kritik sastra yang dengan perseptif dan cendekia membela satu sikap sastra.

Tapi Takdir, waktu itu baru 26 tahun, agaknya tak menyadari bahwa ia mengemukakan sesuatu yang penting dalam puisi: dengan tepat ia melihat pertautan yang somatik dalam *le sémiotique*, sekitar empat dasawarsa sebelum *La revolution du langage poetique* Julia Kristeva terbit[2] dengan uraian tentang bahasa puitik yang bermula dari *chora*—kuantitas energi yang diam-diam merasuk melintas melalui tubuh, sebelum sang penyair terbentuk sebagai subyek yang sadar.

Ditulis dengan sumber-sumber yang masih terbatas, pada akhirnya pendirian Takdir tentang puisi hanya menyentuh, tak memasuki, sebuah masalah dasar. Ia tak sepenuhnya menangkap bahwa apa yang disebutnya sebagai "perasaan yang timbul di dalam kalbu" itu, yang "melalui berjuta-juta jalan yang halus memenuhi seluruh tubuh..." itu—yang akhirnya membayang ke detak jantung, ke napas dan suara—adalah sebuah pasase dalam tubuh yang sub-simbolik. Bahkan mungkin ekstra-simbolik. Takdir tak meninjau bagaimana dari proses itu kemudian lahir puisi, sebuah dunia kata-kata.

Bahwa bagi Takdir tak ada yang perlu dipertanyakan di sini, saya kira itu karena asumsinya: ia tampak beranggapan bahwa proses yang berlangsung dari momen ekstra-simbolik ke dalam sebuah wilayah simbolik—pendeknya, dari tubuh ke dalam bahasa—adalah sebuah proses yang langsung, sebuah proses yang lurus. Takdir mengutip satu sajak J.E. Tatengkeng dalam kumpulan *Rindu Dendam*. Statemen puisi itu tersusun di bait terakhir:

2 Diterbitkan Seuil, 1974. Versi Inggrisnya *Revolution in Poetic Language*, terjemahan Margaret Waller, New York: Columbia University Press, 1984.

Kusuka hidup! Gerakan sukma,
Yang berpancaran dalam mata,
Terus menjelma,
Ke-Indah-Kata.[3]

Bagi Takdir, bertolak dari sajak itu, ia dapat mengatakan bahwa "puisi Indonesia yang baru—yang baginya terutama bersifat puisi lirik—adalah "perasaan yang berduyun-duyun keluar sendirinya tiada tertahan-tahan, seperti air memancar dari tanah".[4] Perasaan itu kemudian menemukan bentuk dan irama, yang "langsung lahir dari jiwa".[5]

Dengan kata lain, praktis tak ada penapis apa pun antara apa yang bergejolak dalam diri sang penyair dan bahasa yang tersusun dalam puisinya; tak ada mediasi. "Gerakan sukma" itu akan langsung ("terus") menjadi ("menjelma") kata.

Takdir bahkan mengatakan bahwa salah satu ciri puisi lirik yang disambutnya dengan antusias adalah "selarasnya bahasa dengan perasaan yang dicurahkan". Bahasa puisi itu bisa diibaratkan "sebagai pakaian yang basah melekat pada badan yang hidup, rapat melekap sehingga terbayang segala bentuk dan geraknya".[6]

Tampak, ada keyakinan besar kepada transparansi, semacam *naivité* terhadap bahasa. Takdir tak melihat bahasa sebagai sesuatu yang problematik. Bahasa, baginya, adalah alat yang ampuh—juga bila dibandingkan dengan musik—dalam menangkap irama, "zat yang kekal dan sama dalam segala seni" itu.[7] Dalam musik, kata Takdir, irama "terjelma dengan selangsung-langsungnya", tapi "dalam puisilah irama itu terujud sesempurna-sempurnanya". Sebab, kata Takdir

3 *Kebangkitan*, hlm. 9
4 Ibid.
5 Ibid.
6 *Kebangkitan*, hlm. 29
7 *Kebangkitan*, hlm. 14.

pula, "tak ada alat yang lain yang dapat melukiskan perasaan maupun pikiran manusia lebih lengkap... daripada bahasa".[8]

Memang ada ilusi yang umum—khususnya dalam teori sastra klasik—bahwa di satu sisi ada bahasa sebagai "alat" dan di sisi lain ada subyek yang menggunakan "alat" itu. Dan Takdir tak mengenal Nietzsche, tampaknya. Sudah tentu ia juga tak mengenal Roland Barthes, yang baru muncul setelah paruh kedua abad ke-20, yang membalikkan hubungan itu: bahasa itulah yang justru melahirkan subyek. Maka dalam puitika Takdir ada satu soal yang tak dapat dielakkannya: subyek dalam bahasa, subyek dalam proses kreatif, hingga transparansi mungkin. Itulah soal bagaimana sebuah fase sub-simbolik dalam tubuh berubah ke arah sebuah situasi simbolik, situasi-dalam-bahasa.

*

S.T.A. mengutip sajak Tatengkeng ini sebagai bagian dari proklamasi "puisi baru":

Jika Kau datang sekuat raksasa,
Atau Kau menjelma secantik juita,
Kusedia hati
akan berbakti,
Dalam tubuh Kau berkuasa
Dalam dada Kau bertahta![9]

"Tubuh" dan "dada": seperti telah saya katakan di awal, "puisi baru" memaklumkan bahwa wilayah pertama puisi adalah tubuh. Tapi bi-

8 Ibid.
9 *Kebangkitan*, hlm. 11

sakah dalam tubuh itu, dalam keadaan sub-simbolik itu, ditemukan satu pusat yang sadar? Di manakah pentingnya "diri si penyair"?

Tentang ini, Takdir membantah dirinya sendiri.

Dalam sajak di atas, yang berkuasa—untuk memakai kata Tatengkeng—pada hakikatnya "perasaan seni". Perasaan itu malah dipanggilnya dengan akrab tapi takzim: "Kau" (ingat: "K").

Sejalan dengan itu, Takdir mengumpamakan sebuah sajak ibarat "nyanyian unggas di dahan" atau "teja" di "langit-senja". Sajak hadir tanpa dirancang. "Tak ia diatur dan disusun," katanya. "Perasaan datang memenuhi jiwa pujangga dan tiadalah jalan yang lain baginya [selain] melepaskan perasaan yang berlimpah-limpah itu." Seorang penyair (seperti Tatengkeng) "tak dapat menahan kalbunya [yang] mengeluarkan tempik sorak yang gemuruh datang membanjir".

Artinya ada pengakuan: dalam proses kreatif yang sesungguhnya, subyek belum terbentuk; ia tak hadir. Terutama ketika puisi jadi tempat "bersimaharajalela lyrik, lyrik dalam arti curahan kalbu yang langsung meresap ke kalbu".[10] Kata "bersimaharajalela" penting di sini: tak ada faktor kesadaran yang menguasainya.

Tapi Takdir membantah deskripsinya sendiri di tempat lain; ia menaruh sang penyair persis di pusat. Dalam "puisi baru", kata Takdir, "diri si penyair yang terpenting". Itu sebabnya, kata Takdir pula, antologi *Puisi Baru* disusunnya berdasarkan nama dan riwayat "penyairnya satu per satu".[11]

Ambivalensi ini tampak juga dalam *Kebangkitan Puisi Baru*: Takdir justru memberi sang subyek peran, mula-mula samar-samar, dalam menata bentuk. Dalam proses kreatif puisi, penyair yang "mendapat inspirasi", "mengumpulkan kata-kata untuk menjelmakan perasaan yang bergelora dalam kalbunya". Perkataan "mengumpulkan" itu,

---

10 Ibid.

11 *Puisi Baru* (Dian Rakyat: Jakarta, 1996; cetakan ke-10), hlm. 15.

kata Takdir, tak dapat disamakan dengan "mengumpulkan ramuan untuk mendirikan rumah":

> "Dalam perhubungan antara perasaan dengan perkataan dalam sesuatu syair adalah kedudukan perkataan itu lebih dari pada alat semata-mata. Sebab perasaan yang berbuai dalam kalbu itu belumlah lengkap segala bahagiannya; meskipun terasa ia mendorong dan menunda tiada tertahan-tahan, sekaliannya masih kabur, tiada nyata barisnya. Dalam susunan perkataanlah gerak yang mendorong itu perlahan-lahan menjadi sempurna."[12]

Dari paparan itu dinafikan dorongan instrumental subyek terhadap bahasa. Meskipun begitu, perasaan tak seterusnya mendapatkan peran aktif: ia mendorong" dan "menunda", tapi ia memerlukan sesuatu untuk jadi "sempurna". Yang membuatnya sempurna adalah "susunan perkataan".

Tak jelas dari mana "susunan perkataan" itu datang dan bagaimana ia terjadi. Tapi dalam bagian lain *Kebangkitan Puisi Baru* kita melihat di mana letak peran konstitutif itu. Takdir mengkritik sebagian sajak Armijn Pane yang punya kecenderungan "menjadi anarki".[13] Anarki itu menurut Takdir perlu diatasi, dan itu dapat dilakukan "apabila ia dapat melepaskan dirinya dari tegunan orang yang masih mencari kesetimbangan di jalan yang dirambahnya sendiri".[14] Melepaskan diri dari "tegunan" (ketegunan, atau kegalauan) berarti menemukan satu pusat, dan itu adalah kesadaran, dan itu adalah subyek.

Walhasil, bagi Takdir, sebuah puisi adalah sebuah arsitektur. Lebih khusus lagi: sebuah arsitektur makna. Bahkan bunyi di dalamnya merupakan efek rancangan. Dalam sajak-sajak Roestam Effendi,

---

12 *Kebangkitan*, hlm. 22
13 *Kebangkitan*, hlm. 28.
14 *Kebangkitan*, ibid.

Amir Hamzah, Sanusi Pane, dan lain-lain, menurut Takdir, "alitera-si", juga rima ("sajak"), pada "kata-kata di tengah-tengah baris" diletakkan "untuk mengeraskan alun ritma kata-kata, agar lebih sesuai dengan ayunan perasaan mereka yang mesra".[15]

Takdir tampak menyarankan sebuah pendekatan fonologis ala Roman Jakobson: dalam bahasa puisi, bunyi menciptakan sesuatu yang menemani makna; bunyi adalah penanda (*signifier*), sisi lain dari tinanda (*signified*). Beberapa sajak Roestam Effendi, Amir Hamzah, dan Chairil Anwar memang berhasil menghidupkan efek onomatopoeik dalam mendukung pemaknaan. Tapi Takdir tak melihat kemungkinan lain: bunyi dalam puisi juga bisa menyabot pemaknaan—satu hal yang dalam puisi Sutardji Calzoum Bachri lebih dipertegas. Sajak bisa juga deretan fonem—sebagai satuan akustik—yang mengganggu kepastian makna leksikal:

ping di atas pong
pong di atas ping
ping ping bilang pong
pong pong bilang ping
mau pong? bilang ping
mau mau bilang pong
mau ping? bilang pong
mau mau bilang ping
ya pong ya ping
ya ping ya pong
tak ya pong tak ya ping
ya tak ping tak ya pong

Satuan akustik dalam sajak bahkan bisa hadir tanpa motivasi

---

15 *Kebangkitan*, hlm. 18.

semantik sama sekali, seperti dalam "puisi bunyi" yang muncul di Prancis di tahun 1950-an dari eksperimen François Dufrêne, Bernard Heidsieck, dan Henri Chopin.

Tapi di tahun 1930-an itu, oleh sebab yang akan saya kemukakan dalam bagian lain, Takdir telah memilih dengan konsisten sebuah peran tertentu dengan puisinya. Ia menghendaki ke-berarti-an dalam puisi.

*

TRANSPARANSI dan garis lurus adalah corak puisi Takdir Alisjahbana. Kecuali beberapa sajak berkabungnya dalam *Tebaran Mega*,[16] bait-baitnya selalu ditutup dengan jawab yang final dan *happy ending* yang bersinar. Suasana puisi Takdir gemah-ripah, terang-benderang, dan geraknya ekspansif, menjangkau ke alam yang luas: laut, gunung, mega, sungai. Ada yang repetitif dalam metafor yang dipakai, juga dalam pesan yang hendak disampaikan: sebuah ikhtiar ke arah kejelasan.

Saya kutip *Bertemu*, yang bertitimangsa 26 April 1935, yang terletak di antara sajak-sajak murung setelah meninggalnya istrinya:

Aku berdiri di tepi makam.
Suria pagi menyinari tanah,
Merah mudah terpandang di mata.
Jiwaku mesra tunduk ke bawah.
Dalam hasrat bertemu muka,
Melimpah mengalir kandungan rasa.

---

16 Saya memakai edisi yang diterbitkan Bi-Karya Publication Limited, Kuala Lumpur, 1963. Semua kutipan sajak Takdir diambil dari buku ini.

Dalam kami berhadap-hadapan
Menembus tanah yang tebal,
Kuangkat muka melihat sekitar:
Kuburan berjajar beratus-ratus,
Tanah memerah, rumput merimbun,
Pualam berjanji, kayu berlumut.

Sebagai kilat 'nyiar di kalbu:
Sebanyak itu curahan duka,
Sesering itu pilu menyayat,
Air mata cucur ke bumi.
Wahai adik, berbaju putih
Dalam tanah bukan sendiri!

Dan meniaraplah jiwaku papa
Di kaku Khalik yang esa:
Di depanMu dukaku duka dunia,
Sedih kalbuku sedih semesta.
Beta hanya duli di udara
Hanyut mengikut dalam pawana.

Sejuk embun turun ke jiwa
Dan di mata menerang Sinar.

Kesedihan dan rasa kefanaan ("pilu menyayat", "air mata cucur ke bumi", "sedih kalbuku", dan "beta hanya duli di udara") terselip di antara gambaran yang lebih hangat tentang sekitar: kuburan yang beratus-ratus di makam itu, yang menemani si mati hingga ia tak tinggal di tanah sendiri. Sementara itu, "tanah memerah, rumput merimbun" mengisyaratkan sesuatu yang segar, tumbuh, bukan yang rusak dan punah. Dua baris penutup sajak itu menyarankan suasana yang

sepenuhnya menenangkan dan cerah: embun sejuk, sinar terang.

Atau beberapa baris terakhir *Sinar Bintang*:

Mendalam, mendalam malam!
Biar segala bersatu menghitam di bumi:
Beta hendak menengadahkan kepala ke langit terbentang
Beta hendak menyambut bintang bersinar di kalbu,
Ya, ya demikianlah kekasihku!

Hidup adalah "hadiah" dari Tuhan "dengan kegirangan dan keindahannya" (*Menyambut Hidup*), selamanya "malam lenyap disambut siang" (*Panggilan Hidup*). Dengan pandangan yang semacam itu, Takdir pun menyatakan, "Nyanyian semata bunyi jeritku" (*Api Suci*).

Lebih jelas lagi pada sajak *Demikian*:

Ya, ya tuan Pirngadi
Demikianlah ingatan beta kehendaki:
Muda gembira di puncak bahagia.
Berhias emas mempelai remaja
Dan penuh ria sinar segala.

Demikian ia hendak kubawa:
Matahari bersinar di langit terang,
Memberi hidup menunda tenaga,
Selama mata belum tertutup,
Sebelum tangan tersusun...

Mungkin itu sebabnya lanskap dalam puisi Takdir mirip kanvas Dezentjé dan Mas Pirngadie yang menghiasi dinding elite kolonial tahun 1930-an: gambaran "*Mooi Indie*", "Hindia Molek". Ada kembang "kesuma memerah" yang "bersorak sorai". Ada "unggas jelita"

yang "memperagakan bahagia" di "atas atap"; juga rumput yang "merimbun menjunjung mutiara pagi di hadapan rumah". Dan agak jauh dari rumah, di tepi laut, kita dapatkan "berlagu gelombang menepuk pantai" di mana "bermain budak bersorak sorai".

Bahkan cara Takdir menggambarkan kerja di antara mereka yang jelata tak mengesankan suasana pedih dan miskin:

Lama sudah tani menanti,
Gelisah tangan memegang bajak.
Tiada tertahan hati gembira
Hendak meluku membalik tanah

Kuning permai benih bernas
Menanti memcah menyerbu hidup,
Girang berbunga girang berbuah
Di dalam hujan di sinar suria.

Pada umumnya, prosa dan puisi S.T.A. adalah bangunan antusiasme: paragrafnya dihiasi cetusan superlatif ("maha indah", "dahsyat", "sesempurna-sempurnanya") yang berderap dalam *crescendo.*

Sajak Takdir yang terkenal, *Menuju ke Laut*[17]—sebuah metafor bagi "angkatan baru" yang hendak menggambarkan tekad hidup meninggalkan "tasik yang tenang" untuk memasuki laut yang penuh tantangan—juga tak melukiskan sebuah samudra yang ganas dan gelap-gulita. Laut Takdir adalah sebuah "gelanggang biru" yang mengandung "ombak ria" dan angin yang bisa diajak "bergurau". Laut itu justru tema sebuah "mimpi yang nikmat":

Ombak ria berkejar-kejaran

---

17 *Puisi Baru.*

di gelanggang di tepi langit.
Pasir rata berulang dikecup,
tebing curam ditantang diserang,
dalam bergurau bersama angin,
dalam berlomba bersama mega.

Bahkan jika ada yang retak dan roboh, di dalamnya tetap tak ada kemelut, tak ada kepahitan dan saat yang ngeri. Sebaliknya: yang terempas malah berpendar-pendar, erang langsung berkait dengan suara kemenangan:

Gemuruh berderau kami jatuh,
terhempas berderai mutiara bercahaya.
Gegap gempita suara mengerang,
dahsyat bahna suara menang.
Keluh dan gelak silih berganti
pekik dan tempik sambut menyambut

Dalam sajak seperti itu, tak hanya optimisme yang menonjol, tapi juga, dan terutama, simetri dalam ritme: "gemuruh berderau" berpadanan, baik dalam jumlah suku kata maupun dalam bunyi "r", dengan "terhempas berderai", "keluh dan gelak" berpadanan dengan "pekik dan tempik", yang mengandung bunyi "e" yang kuat.

Dalam simetri ada semacam disiplin bentuk; dalam harmoni, tak ada "perasaan bersimaharajalela" lagi. Proses kreatif bukanlah sebuah proses yang tertegun, guncang, tak terduga-duga arahnya, melainkan sesuatu yang—seperti diharapkan Takdir dari Armijn Pane—ada dalam "kesetimbangan".

Sebuah prosa liris Takdir menggambarkan dengan baik bagaimana proses kreatifnya berlangsung:

LAGU

Berdetek-detek dan berderes-deres bunyi mesin tulisku membelah malam. Di atas meja berserak kertas dan berlintangan buku. Sinar lampu lenyap mengabur ke luar jendela.

Datang suara menggetar dari jauh, sayup seni berbuai-buai. Bertambah cepat iramanya menari-nari, tiada tertahan melambai menghimbau-himbau. Sebentar curahan hasrat putus-putus, seketika limpahan kasih yang mengalir membanjir. Terus ia mengalun, memanggil dan menyongsong... sekejap terputus terhenti seperti rata yang memuncak dipotong sedu mendesak ke leher.

Merdu pula ia menekan kembali, mengalun meriak dan mesra melenyap dalam kesunyian malam yang jauh....

Wahai, tiada kuketahui mesin tulisku terhenti!

Lena berdirilah beta menuju ke luar mencahari rayuan rindu. Sejuk rasanya angin malam membelai pipiku. Alangkah mesranya seluruh alam dalam pelukan sepi!

Beta duduk di atas bangku dan menengadah ke langit lengkung menyambut sinar bintang tercurah ke bumi.

Ke dalam jiwaku yang hasratkan lagu perlahan-lahan mengambang suara seni-sayup dari jauh. Membuailah beta di atas riak, nikmat terlenyap dalam rayuan alun.

Tiada tahu beta berapa lama meninggalkan waktu dan tempat, hilang terirama dalam laguMu, Tuhan.

Maka nampaklah pula beta bintang berkerlip dan beratlah bunyi keluhku mengaduh.

Aku masuk pula ke dalam menghadapi mesin tulis. Dalam detek dan deresnya terdengar beta irama lagu.

Yang terungkap dalam prosa liris itu adalah sebuah momen kuasi-mistik—momen ketika "aku" sejenak "hilang" dalam "lagu" Tuhan. Tapi tentang itu, "aku" bertutur dengan rapi dan fasih. Dalam nara-

si yang terkendali itu, rangkaian makna menguasai baris. Tak kita rasakan jantung yang terguncang dan mulut gugup oleh terkesima atau gentar. Tak ada kesunyian yang begitu intens hingga bahasa tak bisa mendekat. Berbeda dengan momen yang serupa dalam puisi Amir Hamzah, Chairil, dan Sutardji, dalam prosa liris Takdir intensitas telah dijinakkan. "Aku" (meskipun pada suatu saat tak bisa mengendalikan mesin ketiknya sendiri) adalah "aku" yang selamanya mengendalikan arah.

*

HAMPIR tanpa kecuali, arah tak pernah hilang ke dalam khaos jika kita baca puisi Indonesia tahun 1930-an.

Kita bahkan mendapatkan corak itu dalam *Hang Tuah*, sebuah sajak perang. Puisi Amir Hamzah ini melukiskan pertempuran habis-habisan antara pasukan sang Laksamana Malaka dan armada Portugis. Tapi ia tak menghadirkan bunyi-bunyi yang ganas. Sajak ini tersusun dengan teratur dalam dua-dua baris ritmis yang masing-masing terdiri atas 10 suku kata. Meskipun dengan cetusan imaji dan kata yang sering mengagetkan karena tak lazim, *Hang Tuah* beralun seperti syair lama—sesuatu yang enak diikuti dalam tradisi lisan. Keseluruhannya adalah sebuah bentuk yang tanpa gaduh, tanpa gejolak, tanpa jebolan yang brutal dan mengejutkan:

XXX. Amuk-beramuk buru-memburu
Tusuk-menusuk luru-meluru
XXXI. Lela rentaka berputar-putar
Cahya senjata bersinar-sinar
XXXII. Laksamana mengamuk di atas puspa
Yu menyambar umpamanya nyata

Bahkan juga sajak Amir Hamzah yang lain, yang lebih terkenal, *Hanya Satu*, yang melukiskan bah besar di masa Nabi Nuh itu, yang dimulai dengan "terban hujan, ungkai badai".

Dengan gambaran tentang keadaan yang "runtuh ripuk" dan "lintang pukang", pada akhirnya inilah sajak di mana khaos segera pupus. Bergerak dengan bunyi rima dan aliterasi yang hidup, dalam *Hanya Satu* tersirat sebuah konflik yang tua dalam iman manusia. Tapi ia ditutup dengan sebuah penyelesaian yang pasif dan mesra:

Aduh kekasihku
Padaku semua tiada berguna
Hanya satu kutunggu hasrat
Merasa dikau dekat rapat
Serupa Musa di puncak Tursina.

Proses yang mirip kita dapatkan dalam *Hujan-badai* Roestam Effendi. Dalam *Kebangkitan Puisi Baru* Takdir menggambarkan rangkaian metafor sajak ini sebagai kiasan "kekacauan penghidupan manusia, malahan lebih hebat...".

Saya kutipkan:

Bersabung kilat di hujung langit,
gemuruh guruh, berjawab-jawaban,
Bertangkai hujan, di curah awan,
Mengabut kabut, sebagai dibangkit.

Berhambur daun, di badai angin,
pakaian dahan, beribu-ribuan.
Berkalang kabut, tak ketentuan,
menakut hati, menggoyangkan batin

Tapi sajak ini sebuah soneta—sebuah bentuk puisi yang pernah diumpamakan Takdir (seraya mengutip Jacques Perk) sebagai "puteri pikiran yang tenang". Lumrah bila seraya melukiskan "kekacauan penghidupan manusia", soneta ini tak membiarkan dirinya hadir dalam khaos. Dengan sabar dan teratur—seraya menjaga prosodi dalam pola suku kata—Roestam Effendi menyematkan "isi" yang hendak disampaikannya di dalam dua stanza terakhir:

Begitu pula di dalam hidup,
lebih lebat, lebih dahsyat, badai bersabung,
lebih berkabut, bercabul topan, menggarung-garung

Seorang tidak menolong kulub
Hanya tetap, tidak goyang, iman di jantung,
Yakin mengenal, kepada Tuhan, itu tertolong

Masa sebelum perang memang memungkinkan puisi seperti itu: sebuah pengakuan akan kesementaraan khaos dan kekekalan kosmos. Puisi Pujangga Baru adalah unsur yang subliminal, tapi juga tak dapat dilepaskan, dari kesadaran kolonial: sebuah kosmos yang terbentuk oleh "normalisasi" dalam pengertian Foucault, sebuah dunia yang menyembunyikan represi. Kendali dan pusat dikukuhkan dengan simbol-simbol, pikiran dan tubuh dibereskan dengan stabilisasi wacana, yang sosial diterjemahkan ke dalam yang gramatikal.

Dalam kondisi yang rapat dan rapi itulah puisi Indonesia memperbarui diri. Menarik bahwa, bagi Takdir, pembaruan itu berarti "kembalinya puisi kepada asalnya, yaitu jiwa bernyanyi". Dengan memilih kata "nyanyi"—bukan "teriak", bukan "igauan"—Takdir menggarisbawahi harmoni, kombinasi suku kata dan/atau bunyi dalam sebuah progresi verbal di mana yang negatif dianggap sebagai kelainan yang sumbang. "Puisi ialah seni perkataan yang mesra," kata Takdir pula.

Tapi akhirnya "yang mesra" tak memadai lagi. Akhirnya yang negatif mau tak mau menyeruak. Dan itu kita temukan sekitar satu dasawarsa kemudian, dalam puisi sesudah perang, ketika tiga orang penyair muda, Asrul Sani, Chairil Anwar, dan Rivai Apin, mengeluarkan satu kumpulan sajak, *Tiga Menguak Takdir.*

*

SALAH satu fenomen penting dalam sejarah sastra Indonesia: "puisi baru" yang dirayakan Takdir ternyata ditinggalkan para penyair Indonesia setelah berkembang hanya dalam waktu sekitar 10 tahun. Dan itu terjadi di sebuah kondisi pascakolonial yang meneruskan semangat modernitas tahun 1930-an.

Kenapa paradigma puisi yang diperkenalkan Takdir Alisjahbana tak punya jejak lagi? Apa gerangan yang melahirkan *Tiga Menguak Takdir*? Apa sebenarnya argumen Chairil Anwar, Asrul Sani, dan Rivai Apin?

Jawaban untuk itu tak mudah didapat dari telaah para "penguak" sendiri. Uraian H.B. Jassin dalam *Angkatan 45,* sebuah buku yang terbit di tahun 1951 dan merupakan eulogia bagi para sastrawan yang menulis setelah (dan menentang) Takdir, rasanya terlampau ringkas dan kabur.

Jassin mengutip Rivai Apin dan Asrul Sani, tapi cemooh Rivai Apin terhadap puisi Takdir Alisjahbana—seakan-akan puisi itu jadi pola sajak-sajak Pujangga Baru—hanya terbatas pada apa yang menurut dia ditulis oleh seseorang yang "pretensieus", "seorang bombast", ketika sang penyair "berteriak pura-pura" dengan kagum menyaksikan benda-benda alam di luar dirinya. Ia membedakan diri dari itu:

> "Buat aku alam itu ialah sesuatu yang aku terima seperti aku menerima adanya diriku sendiri. Ia tidak perlu diherankan de-

ngan seruan: 'O dan O...'. Yang perlu masuk hitungan ialah *zin*nya, *funksi* dan *belevenissen* kita."

Asrul Sani, seperti biasa, lebih analitis. Tapi ia juga menyampaikan penilaian yang hampir sama ketika ia menggambarkan puisi Pujangga Baru sebagai sajak-sajak yang memperoleh keindahannya dengan "segala bunga kata" dan "royal dengan '*beeldspraak*' (kata perbandingan)...".

Kesan bahwa puisi dari masa Takdir adalah tanggapan hiperbolik tentang realitas dan hasrat estetik yang melimpah-ruah memang tak dapat dielakkan jika kita ikuti kesimpulan Takdir tentang "sifat khusus puisi Indonesia yang baru". Sifat itu ditandainya dengan tiga kata: "ekspresionisma, lyrik, dan romantik". Pendeknya, "bersimaharajalelanya perasaan dan fantasi".

Tapi di sini Takdir dan para pengecamnya luput. Tak semua puisi di masanya bersifat demikian. Sajak M.R. Dajoh, *Perempuan Menumbuk Padi*, misalnya, menggabungkan efek onomatopoeik dari bahasa percakapan dengan rasa belas dalam deskripsi yang ringkas:

Blek-blok, blek-blok!
Berjam-jam menumbuk padi.
Ia menyanyi sedikit-sedikit,
supaya kuat menumbuk pagi,
supaya lupa tulang saki,
disakiti alu berat!

Atau sajak tentang buruh dari A.M. Dg. Miyala: dengan empat-empat kata yang menahan "perasaan dan fantasi" sampai minimal, ia lebih mengingatkan kita akan gaya *Neue Sachlichkeit* ketimbang satu contoh puisi romantik:

Duduk aku hadapi meja
Tulis buku banyak ragam
Kopi masuk gula ke luar
Kapok dibeli koprah dijual

Semenjak pagi sudah begitu
Sampai petang baru berhenti
Lelah penat tidak terasa
Demikian asyik menulis harta

Bukan harta punya sendiri
Hanya harta punya majikan
Harta sendiri hanya tenaga
Tenaga badan dan pikiran

Baris-baris di atas saya kutip untuk menunjukkan bahwa tak seperti yang dikemukakan Rivai Apin dan Asrul Sani, puisi Pujangga Baru sebenarnya tak terlampau jauh dari ekspresi sastra Indonesia sesudah perang. Takdir misalnya memuji sajak Or. Mandank, *Lagu Bergirang*, sebagai sajak yang "bersahaja", "tiada berdandan dan bersolek". Dengan kata lain: inilah puisi sebagai ungkapan dari "aku" yang tak lagi menemukan aura dalam benda sehari-hari, di sebuah dunia yang tak lagi diterima sebagai sesuatu yang magis—seperti yang juga kita temukan pada sejumlah sajak Chairil Anwar, cerita pendek Idrus, prosa Pramoedya Ananta Toer.

Maka jika ada beda antara sastra dua generasi ini, agaknya itu terletak pada sesuatu yang lebih mendasar. Yang menarik ialah bahwa sementara para juru bicara "Angkatan '45" tak berhasil merumuskan beda itu dengan sistematik, Takdirlah yang tampil menjelaskannya—sekitar tiga dasawarsa kemudian, dalam sebuah esai bertitimangsa 1975 sepanjang 40 halaman dalam buku *Perjuangan Tanggung Jawab*

dalam Kesusasteraan.

Dalam telaah ini Takdir melacak sumber pengaruh puisi Chairil pada "revolusi lirik yang berlaku di Eropa pada pertengahan abad ke-19", yang dipelopori Baudelaire, Rimbaud, dan Mallarmé, dan lebih khusus lagi para penyair Belanda di antara dua Perang Dunia: Slauerhoff, Marsman, dan Du Perron.

"Revolusi lirik" itu menghasilkan sifat "kegelisahan" dan "ketegangan". Dari sini mengemuka "disonan", dan "penyair meninggalkan kemantapan harmoni". Tulis Takdir:

> "Dengan alat disonan penyair baru dapat mengemukakan vitalismenya yang agresif, yang kadang-kadang malahan menimbulkan pengaruh mengagetkan, membangkitkan suatu *shock* pada si pembaca atau pendengar sajak itu.
>
> Si penyair dengan sengaja mencari ucapan-ucapan dan cara-cara mengucapkan yang tidak biasa, sehingga orang heran, malahan terkejut membaca yang tak diduga-duganya... [hingga] sering gelap dan penuh rahasia...."

Takdir juga mengutip Hugo Friedrich dalam *Die Struktur der modernen Lyrik*: bagi puisi modern (kita bedakan dari "puisi baru" S.T.A.), "bukanlah dunia ini yang nyata, tetapi hanya kata". Puisi modern mengasingkan "yang biasa dan diketahuinya" dan menjauhkan "yang dekat".

Sikap ini bagi Takdir mengandung sesuatu yang negatif:

> "Dari segi negatif dapat kita berkata, bahwa kesepiannya itu adalah perasaan kengeriannya, ketakutannya akan dunia sekitarnya yang tak dapat dikuasainya.... [Terasa] keintensifan perasaan, bersama dengan kekalahan dan keputusasaan terhadap keadaan yang nyata."

Kengerian, ketakutan, perasaan kalah—dalam beberapa sajak Rivai Apin suasana murung itu memang sangat menonjol. Saya kutip dari *Persinggahan*:

Aku datang dengan terhuyung
pada tumpukan abad di ujung pantai

Di ujung pantai itu, hari senja, "angin meraba tulang", burung camar melayang melintas di atas sana, ke luas laut. Bunyi kepaknya menghilang dalam gelap, ringan, begitu saja, seringan roh yang lenyap "dari cinta yang kehabisan mesra". Dataran ombak itu seakan-akan menjauh. Akhirnya,

Hatiku kini di laut asing
Ombaknya tidak 'kan bisa terpecah
dan camar rindu terbang pergi
Ke seberang laut, ke seberang laut, ke...

Tujuan itu tak jadi diucapkan: entah.

Takdir mengecam nada dasar seperti yang terasa di sajak ini sebagai "pesimisme". Dan ia sampai pada kesimpulan umum: puisi setelah perang "telah mengambil krisis Barat dan pesimisme Barat". Khususnya pesimisme di antara dua Perang Dunia, ketika "kaum terpelajar dan seniman di Amerika dan Eropa" merasa "tiada berkuasa sedikit jua pun terhadap pembantaian manusia yang besar-besaran" di Barat itu. Takdir mengutip André Malraux: dalam seni "modern", tak ada lagi kepercayaan kepada manusia.

Suasana Eropa sejak Perang Dunia I, apalagi setelah Perang Dunia II, memang suasana ketika banyak hal retak dan terjungkal—juga manusia sebagai subyek, atau lebih tepat lagi: "subyek borjuis". Kafka menulis *Metamorfosis* tentang Gregor Samsa yang tiba-tiba berubah

jadi kecoak; Joyce menulis *Finnegans Wake* yang mirip mimpi yang meracau, dengan tokoh yang berubah-ubah, dengan beberapa lusin bahasa yang hampir serentak hadir, dengan tempat dan tempo yang tak terkuasai.

Di Indonesia, suasana tentu lain. Kemerdekaan memang membawa janji dan tekad, dan subyektivitas membutuhkan wujud. Takdir cukup beralasan. Tapi bagi saya ia mengabaikan satu hal: antara puisi sebelum perang dan sesudah perang ada suatu periode—yakni "perang". Sastra Indonesia tak berada jauh dari situ. Dari sinilah lahir seorang Hardo dalam novel *Perburuan*, bekas tentara Peta yang berontak terhadap tentara pendudukan Jepang, anak wedana yang meninggalkan ayahnya dan hidup bersama para pengemis berkudis; dari sini lahir Farid dalam *Di Tepi Kali Bekasi* yang bertempur siang-malam, memimpin pasukan gerilya yang seadanya, dan dengan cita-cita yang tak selalu jelas, tapi dengan pengorbanan yang habis-habisan. Ada juga cerita tentang Saaman yang harus membunuh ayahnya sendiri dalam *Keluarga Gerilya*.

Pengalaman seperti itu tak kita temukan dalam sastra Pujangga Baru: persentuhan dengan darah, nanah, dengan keadaan putus, roboh, tumbang, di antara yang lahir, tegak, dan mengaum. Pendek kata, pengalaman "aku" yang, dalam kata-kata Rivai Api, "datang dengan terhuyung".

Kemuraman seperti itu tak serta-merta ada hubungannya dengan "pesimisme Barat". Pada hemat saya ia lebih terkait dengan "Revolusi"—kejadian (*l'événement*, kata Alain Badiou) yang melahirkan sebuah kebenaran baru, ketika sebuah situasi sekonyong-konyong pecah, stabilitas retak, acuan guncang, dan tampak bahwa dunia yang ada sebenarnya ditopang oleh inkonsistensi sepenuhnya.

Maka yang heroik pun bisa berbareng muncul dalam yang karikatural, yang ganas bertaut dengan yang meragukan—suasana yang diekspresikan dengan kena oleh Idrus dalam *Surabaya*. Tiap kali ma-

nusia tampil, ia bukan lagi sosok yang utuh dan lurus. Cerita-cerita pendek Asrul Sani menangkap hal itu dengan subtil. Maka puisi sesudah perang bukanlah *Puspa Mega* (Sanusi Pane) melainkan *Deru Campur Debu*, bukan *Gamelan Jiwa* (Armijn Pane) melainkan *Kerikil Tajam dan Yang Terampas dan Yang Putus*. Dengan kata lain: sajak-sajak situasi yang galau, sia-sia, sumbang, tak lagi akrab, tak utuh, dan tak berkeputusan.

Takdir tak menangkap *l'événement* itu. Baginya, seperti dikutip Asrul Sani, revolusi Indonesia telah berlangsung tanpa jejak, seperti "gelembungan yang kempis kembali karena tersonggol batu". Tapi pengertian Takdir tentang revolusi hanya benar bagi mereka yang, kata Asrul, "menganggap revolusi ini suatu rame-rame pada hari Minggu". Takdir telah "ditipu 'kamar studie'," kata Asrul. Antara Takdir dan dunia di luarnya ada sekat: sebuah tata simbolik yang, sebagaimana di masa sebelum perang, membuat "revolusi" sebuah penanda bagi yang tak wajar.

Di sini kita bisa mengerti apa yang dikatakan Asrul Sani. Sastra masa Takdir adalah sastra *"gestabiliseerde burgers"*. Di dalamnya, yang terasa adalah "bau baju bersetrika". Ia hidup dalam udara "kehidupan yang datar". Semuanya lempang dan tertib. "Gambar-gambar dilukiskan dengan pertolongan mistar hingga segala-galanya lurus," kata Asrul pula.

Asrul bisa berlebihan, tapi membaca puisi Pujangga Baru memang membaca deretan majas yang diambil dari dunia yang utuh, di mana yang negatif tak membayang dan yang positif transparan. Puisi Pujangga Baru, terutama sajak-sajak Takdir, adalah puisi kehadiran; puisi sesudah perang adalah puisi kehilangan.

Tapi dalam kehilangan itu, ada penebusan. S.T.A. keliru jika melihat puisi modern, bagian dari modernisme setelah Perang Dunia I—dan sejajar dengan puisi Indonesia di tahun 1940-an—sebagai sebuah sikap yang hanya menerima kekalahan manusia. Takdir sendiri

melihat motif lain dalam puisi Chairil: selain yang disebutnya sebagai "pesimisme", ada "pemberontakan".

Modernisme memang menyentak dan mengejutkan: sesungguhnya ia teriak pembebasan manusia dari "hidup yang cidera". *Beschädigten Leben* itu, dalam analisis Adorno, adalah hidup yang dipak dan diringkas komodifikasi, hidup yang didera laba-rugi, terkurung rasa terasing, dipipihkeringkan administrasi. Manusia tak lagi bisa jadi subyek, atau subyek tak bisa diberhalakan lagi. Ia telah digiring politik, hanya jadi angka dalam demokrasi dan sekrup dalam bangunan totaliter, rudin oleh pengisapan, remuk oleh perang, atau hangus dalam kotak-kotak kamp konsentrasi. "*We are the hollow men/We are the stuffed men*", gumam dalam sajak T.S. Eliot yang terkenal. Dari tanah gersang itulah modernisme bersuara, memantulkan melankoli.

Tapi sebenarnya mereka juga mencoba menebus yang hilang: yang bergairah pun bertaut dengan yang buruk, kepedihan dengan yang erotis. Tubuh yang dianiaya kapitalisme, kediktatoran, dan perang ditampilkan kembali, dan tak ditampik, dalam ketaksempurnaannya.

Bahkan modernisme juga sebuah pembebasan dengan cara tersendiri. Buat melepaskan manusia dari posisi diperalat untuk mencapai satu tujuan, sastra justru membuat dirinya bebas dari guna. Di suatu masa ketika badan dan jiwa dituntut untuk berarti—dengan kata lain: tak ruwet dan bermanfaat—puisi muncul tanpa motivasi semantik: ia menampik ke-berarti-an.

Takdir tak memahami itu: satu kakinya berada di masa kolonial, kakinya yang lain di sebuah rencana masa depan untuk Indonesia. Dari sinilah justru ke-berarti-an jadi agenda utamanya. Ia menghendaki puisi memproduksi arti: makna dan guna.

Dalam sebuah wawancara di akhir tahun 1947 ia mengecam puisi Chairil Anwar: sajak-sajak itu hanya "rujak". Makanan ini "asam, pedas, asin, dan banyak terasinya," kata Takdir; rujak berguna untuk "mengeluarkan keringat", tapi "tak dapat dijadikan sari kehidupan manusia".

*

DALAM ke-berarti-an, mau tak mau ada tuntutan bagi kepaduan semantik, yang dalam puisi Takdir tampaknya merupakan keniscayaan.

Saya bandingkan dua sajak yang ditulis dalam suasana yang tampaknya mirip. Yang pertama karya Takdir, dengan titimangsa Januari 1945, ditulis ketika ia jadi seorang tahanan Jepang di Tanah Abang, Jakarta, yang terbit di majalah *Pembangunan*, Tahun I, Nomor 19-20, tanggal 10-25 September 1946:

MENGHADAPI MAUT

Kulihat,
Kurasakan
Peluru mendesing menembus kening,
Pedang bersinau memenggal leher,
Dan
Tergulinglah jasad di tanah:
Darah mengalir merah panas.

Sekejap pendek:
Kaki melejang-lejang,
Urat berdenyut meregang-regang.
Sudah itu
Diam,
Sepi,
Muka menyeringai pucat pasi.

Datang mendorong dari dalam:
Mana harapanku, mana cita-citaku?
Sebanyak itu lagi 'kan kukerjakan!

Mana isteriku, mana anakku,
Karib handai tolan?
Lenyapkah sekaliannya selama-lamanya?
Hampa!
Kelam!
Ngeri!

Tanganku menggapai-gapai;
Orang karam mencari ranting.
Wahai nasib,
Sebanyak itu perjuangan!
Sebanyak itu pengikat!
Pemberat hati kepada dunia!

Sedangkan,
Dari semula telah kutimbang,
Kupikir, kurenung matang-matang:
Di tengah peperangan seluruh buana,
Hebat dahsyat tiada beragak:
Bom peluru mungkin menghancur remuk,
Perampok penyamun mungkin menggolok,
Disentri, kolera, lapar mungkin mencekik...

Dan di antara mati pelbagai mati,
Bukankah ini telah kupilih,
Dengan hati jaga, mata terbuka?
Wahai rahasia hidup!
Penuh pertentangan, penuh kesangsian!
Berat sungguh menjadi manusia!

Sajak ini adalah sajak dari dalam sebuah jiwa yang guncang: kebe-

ngisan begitu jelas di depan mata, dan kematian mengancam. Agaknya ini sajak Takdir yang tak berayun dalam ritme dan utuh dalam harmoni. Kalimat seakan-akan tak selesai dalam bait yang terdiri atas sepatah kata. Ada sedikit disonan (bunyi "ok" dalam puisi Takdir adalah sesuatu yang ganjil), tapi lebih mencolok lagi: tak ada lanskap, tak ada cahaya matahari yang selalu hadir dalam puisinya sebelum ini.

Meskipun demikian, adegan tersusun urut: dua stanza pertama dengan cukup rinci menggambarkan tubuh orang yang ditebas lehernya. Dua stanza berikutnya: cetusan kegalauan dan ketakutan. Dan dua stanza terakhir: sebuah kontemplasi. Bagian ini tak menyuarakan harapan, tapi ada sebuah pusat: aku yang memilih, dengan hati jaga, mata terbuka.

Berbeda dengan sajak *1943* Chairil Anwar:

Racun berada di reguk pertama
Membusuk rabu terasa di dada
Tenggelam darah dalam nanah
Malam kelam-mengelam
Jalan kaku-lurus. Putus
Candu.
Tumbang
Tanganku menadah patah
Luluh
Terbenam
Hilang
Lumpuh.
Lahir
Tegak
Berderak
Rubuh
Runtuh

Mengaum. Mengguruh
Menentang. Menyerang
Kuning
Merah
Hitam
Kering
Tandus
Rata
Rata
Rata
Dunia
Kau
Aku
Terpaku

Sajak ini tak dibangun oleh sebuah cerita yang urut. Yang kita rasakan pergantian dan perbedaan yang cepat dan mengejutkan dalam imaji dan bunyi—yang menyarankan terjadinya sesuatu yang dahsyat, eksplosif, dengan sebuah antiklimaks yang memunculkan satu dataran gersang dan lumat habis, rata, rata, rata....

Sejak semula, semua anasir rampat, tapi juga rancu. Tak jelas siapa yang terkena racun di reguk pertama, siapa yang punya rabu dan yang punya darah. Mungkin ia sama dengan yang punya tangan yang patah, tapi juga mungkin tidak. "Aku" yang merasakan sakit berbaur dengan malam yang kelam dan jalan yang lurus kaku. Ada penampikan terhadap apa yang disebut Wallace Stevens sebagai "*the banality of sequence*". Tak ada sebab dan tak ada akibat. Seluruhnya hampir simultan dan tak dapat diramalkan. Di antara gemuruh dan centang-perenang itu mendadak ada kata "candu", kemudian muncul warna dasar berganti-ganti.

Di sini gambaran Takdir tentang sajak modern berlaku. Ia mengu-

tip Werne Haftmann dalam *Malerei im 20 Jahrhundert*: sajak ini, seperti seni rupa modern, "tidak sedikit jua pun mengandung sesuatu yang direproduksi, tetapi hanya melambangkan sesuatu yang dievokasikan atau ditimbulkan oleh penyusunan gambar-gambar".

Dengan kata-kata yang dikutip Takdir, sajak seperti ini "tak berarti, tetapi ada". Di dalamnya kita dapatkan gerak menjauhnya orbit bahasa dari sebuah pusat epistemologis. Setidaknya *1943* adalah contoh bahwa sebuah puisi bisa terjadi, dan muncul dengan kuat, tanpa pusat dari mana makna dibangun. Yang tampil justru deretan penanda tanpa berkait dengan yang ditandai, loncatan kata yang mengacu ke sesuatu yang tak hadir. Kata-kata kerja mengesankan gerak dan laku, tapi di dekatnya tak ada kata benda yang terkait, tak ada subyek ataupun obyek: "luluh", "terbenam", "hilang", "lumpuh", "mengguruh", "menyerang"....

Tampak tak ada subyek yang terpacak. Malah si "aku" hanya muncul sesekali dalam pengalaman traumatis, tercegat oleh Antah Berantah—oleh sesuatu yang tak dapat dirapikan kata dan baris, tak bisa terjangkau tata simbolik. Tapi bagi Takdir, apa yang tak bisa terjangkau itu harus dianggap tak ada. Kekaburan bagi Takdir adalah tanda sebuah puisi belum sempurna.

Seperti kata-katanya yang saya kutip di atas, bagi Takdir dalam *Kebangkitan Puisi Baru* di tahun 1934, proses kreatif dimulai dengan "perasaan yang berbuai dalam kalbu". Pada mulanya, perasaan ini "belumlah lengkap segala bahagiannya". Tapi itu barulah awal: meskipun terasa ia "mendorong dan menunda tiada tertahan-tahan", semuanya "masih kabur, tiada nyata barisnya". Sebuah sajak baru sempurna, kata Takdir, setelah ada proses "penyusunan kata".

"Penyusunan kata" yang "nyata barisnya". Dan setelah itu, hilangnya apa yang "kabur". Itulah yang dikehendakinya: seperti saya sebut di atas, dalam puisi, bagi Takdir yang utama adalah ke-ber-arti-an, makna dan guna.

*

DENGAN demikian ia sebenarnya menampik apa yang dimulainya dulu: menggarisbawahi pertalian yang somatik dengan ekspresi kata. Kini ia hendak membawa puisi ke sebuah kekuatan yang bertolak dari kebenaran yang tanpa ke-"kabur"-an, tanpa misteri, tanpa enigma.

Secara tak langsung, dan mungkin tanpa disadarinya, ia kembali ke sikap antipuisi ala Plato. Plato mengulang apa yang disebutnya, dalam *Politeia*, "pertikaian lama antara puisi dan filsafat". Saya menyukai perbandingan Badiou yang menggambarkan awal pertikaian itu: *diaonia* adalah pemikiran yang melintasi, yang mempertalikan dan menyimpulkan, sedangkan puisi tinggal di ambang: ia lebih merupakan sesaji, sebuah proposisi yang tanpa hukum. Ada transparansi dari *matheme* dan ada kegelapan metaforik dari sajak. Plato, tentu saja, memihak yang pertama: ia memihak filsafat; dalam Republik yang dianggitnya, para penyair diusir.

Tapi kegelapan, atau enigma, tak terelakkan ("niscaya selalu ada enigma dalam puisi," kata Mallarmé)—dan itu lahir dari sikap ethis kepada ketidakberdayaan puisi untuk menjadi sebuah tesis, yang menghadirkan kebenaran yang persis, utuh, tunggal, menyeluruh, yang diharapkan berlaku umum. Yang tebersit dalam puisi adalah kebenaran sebagai proses, yang melintas. Sebuah pendirian yang antipuisi tak menghendaki itu.

*

Amir Hamzah dan Masanya

DI Pertengahan Maret 1946, Amir Hamzah mati dibunuh. Pada usia 35 tahun, penyair keturunan bangsawan Melayu ini dipancung oleh sekelompok pemuda dalam "revolusi sosial" Langkat: salah seorang dari sekian keluarga kerajaan yang disingkirkan. Teeuw menggambarkan kematiannya sebagai "lambang sedih tentang betapa tak bisa dipertemukannya masa lampau Melayu dengan masa depan Indonesia"—"*a sad symbol of the irreconcilability of the Malay past with the Indonesian future*".[1]

Adakah Amir Hamzah sendiri lambang dari masa lampau itu? Adakah ia merupakan salah satu penjelmaan masa silam yang harus disingkirkan dengan kekerasan untuk melahirkan sebuah masa depan?

Riwayat hidupnya—sebagai penyair, tentu saja, dan bukan sebagai Pangeran Langkat Hulu—cukup kita kenal dari pelbagai penyelidikan yang ada. Karyanya banyak kita ketahui, bahkan kita hafal, dari usianya yang tidak panjang itu. Dalam banyak hal, Amir Hamzah

1 A. Teeuw, *Modern Indonesian Literature*, The Hague, Martinus Nijhoff (1967), hlm. 86.

adalah sebuah ikhtiar untuk mempertemukan kedua masa yang disebut tadi dalam diri seseorang, secara sadar atau tidak. Dalam banyak hal, ikhtiar itu menunjukkan kekayaan dan sekaligus kepedihan serta kebimbangan-kebimbangannya:

Hancur badanku, lahir badanku, dari gelombang dua berimbang, akulah buih dicampakkan tepuk, akulah titik rampatan mega, suara sunyi di rimba raya – Akulah gema tiada berupa.[2]

L.K. Bohang melihat satu hal pokok dalam diri Amir Hamzah: "suara kesangsian" yang bersahut-sahutan.[3] Ajip Rosidi dengan tepat menamakannya "hati yang ragu".[4] Banyak sekali "gelombang dua berimbang" dalam hidup penyair ini. Banyak sekali suara dua kutub dalam hatinya: tema dasar dari karya-karya liriknya yang paling murni.

Saya di sini tak bermaksud menambahkan data baru tentang kebimbangan-kebimbangan Amir Hamzah yang terkenal itu. Yang hendak saya coba hanyalah sedikit memperjelas kesimpulan-kesimpulan yang telah ditulis orang lain sebelum saya; begitu banyak sudah karangan yang membahas Amir Hamzah.

Di sini saya hanya akan berusaha untuk menempatkan Amir Hamzah di tengah konflik-konflik generasinya.

Sebab, pada hemat saya, berbicara tentang Amir Hamzah dan masanya tak akan jauh berselisih dengan berbicara tentang Amir Hamzah di tengah-tengah kita.

*

---

2 Dari H.B. Jassin, *Amir Hamzah Raja Penyair Pujangga Baru* (selanjutnya disingkat: *AHRPP*), Jakarta, Gunung Agung (MCMLXII), hlm. 68.

3 L.K. Bohang, "Amir Hamzah", dalam kumpulan H.B. Jassin, *Pujangga Baru: Prosa dan Puisi*, Jakarta, Gunung Agung (MCMLXIII), hlm. 140.

4 Ajip Rosidi, "Amir Hamzah, Hati yang Ragu", *Pustaka dan Budaya*, No. 7/II, September 1960.

"BERDIRI di tahun tiga puluhan abad ke-20," demikian tulis H.B. Jassin, "Amir Hamzah adalah penjelmaan alam pikiran abad yang silam, suatu pulau di tengah samudera."[5] Pendapat seperti ini mungkin menggambarkan beberapa bagian dari karya-karya penyair yang dibesarkan oleh lingkungan kebudayaan istana Melayu ini; namun potret Amir Hamzah yang seutuhnya tidak bisa kita katakan demikian.

Pelbagai bahan yang tersedia pada kita berkenaan dengan riwayat hidup serta tulisan Amir Hamzah menunjukkan itu. Sebagai seorang yang aktif dalam gerakan persatuan Indonesia secara sadar—seperti dinyatakan oleh Achdiat Karta Mihardja dalam kenang-kenangannya[6]—dan sebagai seseorang yang mempersembahkan kumpulan puisinya "Ke bawah Paduka Indonesia-Raya", Amir Hamzah tentulah bukan sekadar "bujang Melayu" dan "Anak Langkat musyafir lata", walaupun ia sendiri memanggil dirinya secara berendah-rendah demikian. Maksud saya: padanya, sebagaimana juga pada penulis-penulis tahun 1930-an, suatu bentuk kesetiaan baru telah tumbuh. Bentuk kesetiaan baru itulah yang kita sebut sebagai nasionalisme—hal yang tentu saja bukan penjelmaan alam pikiran abad yang silam di Indonesia. Bertolak dari sini saja, agak kurang memadai kiranya pendapat H.B. Jassin tentang Amir Hamzah: "Tidak dapat dikatakan bahwa ia melepaskan diri dengan sadar ataupun tidak dari bentuk dalam alam Melayu lama."[7]

Hanya tentu saja harus diakui bahwa bagi penyair ini pelepasan diri dari yang lama itu memang bukan soal yang gampang. Riwayat percintaannya yang menyedihkan itu, yang berulang kali timbul dalam sajak serta prosa lirisnya dengan intens, kiranya membuktikan

---

5 *AHRPP*, hlm. 18.

6 Achdiat Karta Mihardja, "Amir Hamzah dalam Kenangan", *Mimbar Indonesia*, II/21, 22 Mei 1948. Dari dokumentasi H.B. Jassin.

7 *AHRPP*, hlm. 18.

hal itu: Amir Hamzah, seperti Siti Nurbaya, terpaksa menyerah kepada perkawinan yang dipaksakan adat.

Amir Hamzah memang bukan Sutan Takdir Alisjahbana. Yang disebut terakhir ini dengan mudah bisa memberikan kata putus terhadap apa yang disebutnya "masa yang silam" seraya menolak untuk menganggap zaman baru "zaman Indonesia", sebagai sambungan atau terusan yang biasa darinya.[8] Bagi Sutan Takdir Alisjahbana, sejarah di antara kedua periode itu harus ditandai oleh suatu *rupture*, suatu pemataharangan. Bagi Amir Hamzah, sejarah kita adalah suatu kontinuitas. Jika saya tak salah tafsir akan tanggapannya tentang gerakan kebudayaan Pujangga Baru, yang ditulisnya dalam bentuk prosa liris di tahun 1932, penyair pengagum Abdullah bin Abdulkadir Munsyi ini adalah salah satu pelopor kesusastraan Indonesia modern yang menganggap kegiatannya sebagai semacam *Renaissance* dari yang lama:

> ... *Timbullah dendam dalam hati pemuda kepada zaman lampau, kala Hang Tuah meminang ke Majapahit, sadarlah mereka akan tali perkauman di zaman purba, dan kuntum yang tersembunyi dalam taman hatinya pun pecahlah menjadi bunga, disinari oleh pusaka surya yang bercahaya di langit persaudaraan.*
>
> *Maka lahirlah pustaka baru, di lembah pulau duduklah pengarang dan penyair meraut kalam dan di atas rehal terbuka kembali Pustaka Purna melatih pemuda....*

Melihat gaya serta tahun terbitnya,[9] prosa liris ini pastilah merupakan karya Amir Hamzah sebelum sikap hidupnya tumbuh dan

---

8 Dalam H.B. Jassin, *Pujangga Baru: Prosa dan Puisi*, hlm. 98.

9 *AHRPP*, hlm. 56-57. Tentang tahun terbit lihat hlm. 214 dalam buku yang sama.

terbentuk. Namun agaknya perkembangan selanjutnya tidak memperlihatkan bahwa tanggapan usia muda tentang kesusastraan baru itu kemudian ditinggalkannya sama sekali. Hanya satu hal lain tampak: dalam bagian penutup ceramah radionya di tahun 1940, Amir Hamzah menyebutkan pula peran pengaruh asing dalam kesusastraan Indonesia. "Inilah dua corak pujangga sekarang," katanya, "gelisah dan sentosa."[10] Dalam diri pengarang-pengarang masanya bertepuk dua gelombang, gelombang barat dan timur: kegelisahan di satu pihak dan kesentosaan di lain pihak.

Dengan demikian ia secara tepat telah memahami masanya: masa di mana sikap lingkungan kebudayaan asal sudah bukan lagi satu-satunya alternatif. Dari cara Amir Hamzah berbicara tentang "dua corak" di atas, kita bisa melihat: baginya kedua "corak" itu bukanlah dua kecenderungan yang sedang bergulat, sedang geser-menggeser, melainkan hanya dua macam variasi. Amir Hamzah tidak memihak. Dia bukanlah partisan pembaruan seperti Sutan Takdir. Namun sementara itu apa yang disebut H.B. Jassin sebagai "kecenderungan kepada masa silam" dalam diri Amir Hamzah bukanlah kecenderungan satu-satunya. Ketika ia di suatu ketika lain, di tahun 1935, menyatakan, "Tiada heran bahwa pujangga-pujangga yang baru... menutup kitab pantun dan mulai menulis sajak yang sesuai dengan getaran sukmanya,"[11] jelaslah pengingkarannya terhadap beberapa hal masa silam itu.

Dengan melihat Amir Hamzah di tengah-tengah tahun tiga puluhan Indonesia secara demikian, barangkali kita akan lebih mudah buat memahaminya secara lebih baik. Amir Hamzah adalah kesaksian suatu masa transisi. Konflik-konflik besar generasinya tidak berada di luar dirinya: konflik-konflik tersebut justru berlaga dalam dirinya sen-

---

10 *AHRPP*, hlm. 129.

11 Ibid., hlm. 127. Tahun terbit lihat hlm. 216.

diri. "Polemik kebudayaan" Amir Hamzah adalah "polemik" batin.

Penyair ini, lebih jelas dari siapa pun di masanya, hidup dalam dua dunia yang belum sudah, dengan segala variasi dan konflik-konfliknya.

*

DALAM komentar pendeknya tentang Amir Hamzah, Chairil Anwar mengatakan, "... susunan kata-kata Amir bisa dikatakan *destructive* terhadap bahasa lama, tetapi suatu sinar cemerlang untuk gerakan bahasa baru!"[12] Chairil Anwar tidak menjelaskan pendapatnya ini lebih lanjut, dan bagi kita sekarang agaknya sukar buat mengerti bagaimana bahasa puisi Amir Hamzah bisa dikatakan secara demikian. H.B. Jassin misalnya menulis tentang bahasa Amir Hamzah: "Lebih banyak dia memakai bahasa Melayu lama dan perbandingan-perbandingan Melayu lama.... Bagaimanapun besar penghargaannya pada bahasa Indonesia, dia tetap memakai bahasa Melayu."[13]

Siapa pun yang membaca karya-karya Amir Hamzah harus mengakui betapa peliknya kata-kata yang ia pergunakan. Penyair ini seakan-akan dengan sengaja mengerahkan seluruh perbendaharaan kata yang ditemukannya sebagai peninggalan masa silam—yang bagi kita sudah terkubur, terlupakan, dan tak lagi kita temui sehari-hari di pinggir jalanan abad ke-20.

Maka bagaimana kita bisa mengatakan, seperti Chairil Anwar, bahwa susunan kata-kata Amir Hamzah bersifat "*destructive* terhadap bahasa lama?"

Apa yang dimaksudkan Chairil sesungguhnya tetap tidak jelas. Walaupun demikian, meski Amir Hamzah kadang-kadang mengulang

---

12 Chairil Anwar, "Hoppla!", dalam H.B. Jassin, *Chairil Anwar, Pelopor Angkatan 45*, Jakarta, Gunung Agung (1959), hlm. 212. Dikutip oleh H.B. Jassin dalam *AHRPP*, hlm. 6-7.

13 *AHRPP*, hlm. 17.

kembali klise-klise lama bahasa Melayu, seperti ditunjukkan Teeuw,[14] serta beberapa kali membosankan kita dengan perbandingan Melayu lama, seperti dikatakan H.B. Jassin di atas, perbendaharaan katanya tak terbatas hanya sampai di sana. Achdiat Karta Mihardja dengan tepat telah menunjukkan adanya penggunaan kata-kata bahasa Jawa dalam beberapa sajak Amir Hamzah.[15]

Dan bukan cuma itu: pengaruh Jawa ini pun terdapat dalam hal pembentukan kata, sebagai yang terlihat dari beberapa pengulangan dengan sisipan ini: "titar-tumitar" (dalam *Kekasihku,* prosa liris dari tahun 1935)[16] serta "sindir-sumindir" dan "tepuk-tinepuk" (dalam *Mudaku II*, prosa liris dari tahun 1934).[17] Agaknya hal-hal semacam itulah yang menjadi dasar Anthony H. Johns untuk mengatakan tentang Amir Hamzah:

> *"Although is frequently noted as his principal distinction that he gave new life to moribund tradition of Malay poetry, bay far the most important influences on his poetry came from Java.... There is significant proportion of Javanese words in his verse, and his complex patterns of alliteration and assonance clearly owe much to Javanese verse forms."*[18]

Pengaruh bukan-Melayu yang tidak sedikit itu adalah eksperimen-eksperimen penting dari Amir Hamzah: sesuatu yang masih agak asing di masanya, namun sesuatu yang paralel dengan sema-

14 Teeuw, *Modern Indonesian Literature*, hlm. 92.

15 Achdiat Karta Mihardja, *Amir Hamzah dalam Kenangan*.

16 *AHRPP*, hlm. 70.

17 Ibid., hlm. 62.

18 Anthony H. Johns, "Genesis of A Modern Literature", dalam *Indonesia*, sebuah kumpulan karangan dengan editor Ruth T. McVey, New Haven, Yale University (1963), hlm. 421. Lihat tulisan A.H. Johns yang lain khusus tentang Amir Hamzah: "Amir Hamzah, Malay Prince, Indonesian Poet", *issue* untuk menghormati Sir Richard Winstedt. Dari dokumentasi H.B. Jassin.

ngat pujangga dalam hal pembaruan bahasa.

Penting sekali bagi kita, dalam mencoba memahami arti eksperimen itu, untuk membandingkannya dengan sikap Sutan Takdir Alisjahbana tentang bahasa kesusastraan baru: "Bahasa hanyalah alat untuk menjelmakan perasaan dan pikiran yang terkandung dalam sanubari pujangga. Bagi saya tiap-tiap pujangga itu bebas memakai alatnya sekehendak hatinya, asal saja dengan jalan demikian terang dan indah ia menggambarkan perasaan dan pikirannya... apa pula salahnya, kalau orang hendak melagukan dendangnya dengan perkataan arianingsun, mayapada, laksamana, imbang irama, kesturi?"[19]

Jelas kiranya bahwa dalam masalah pengucapan puisi ini kita tak bisa semata-mata melihat Amir Hamzah sebagai satu penjelmaan masa silam, di mana—dengan kata-kata H.B. Jassin—"alam dunia masih utuh".[20] Alam dunia Melayu di masa Amir Hamzah dan teristimewa dalam dirinya telah retak: pengaruh luar telah berkecamuk. Sudah barang tentu tidak sepenuhnya. Kenyataan bahwa Amir Hamzah tidak pernah memakai bentuk soneta, yang pada tahun 1930-an hampir-hampir merupakan "mode" pembaruan dan yang oleh Amir Hamzah sendiri disebut sebagai "lagi bergelombang, berpucuk dan berlembah, sesuai dengan pekerti pelagu zaman sekarang",[21] kenyataan bahwa dalam karya-karyanya terdapat "percampuran bentuk syair dan jiwa pantun", seperti dibuktikan H.B. Jassin dengan baiknya,[22] menunjukkan apa yang telah dikatakan di atas: Amir Hamzah adalah kesaksian masa transisi. Dalam dirinya akar kesusastraan Melayu amat kukuh. Dalam dirinya akar itu kadang-

---

19 Surat untuk Armijn Pane, 12 Oktober 1932. Dikutip H.B. Jassin dalam *Pujangga Baru: Prosa dan Puisi*, hlm. 15.

20 *AHRPP*, hlm. 17.

21 Amir Hamzah, "Kesusastraan Indonesia Baru", *AHRPP*, hlm. 129.

22 *AHRPP*, hlm. 22-23.

kadang terasa sebagai penunjang. Bahasa puisinya menunjukkan kesadarannya akan kemampuan dan juga keterbatasan bahasa Melayu, dan dengan itulah Amir Hamzah bergulat ke arah penciptaan yang sesempurna-sempurnanya. Pembahasan yang dilakukan Teeuw dalam hal ini pada hemat saya sungguh amat berharga.[23]

Saya di sini tidak bermaksud menyimpulkan, dengan uraian yang cukup panjang di atas, bahwa Amir Hamzah hanya terhenti pada pergulatan antara pengucapan baru dan yang lama. Amir Hamzah tidak memihak, tapi bukannya tidak mencapai penyelesaian. Yang terpenting baginya bukanlah memilih salah satu "corak" yang ada. Kesibukannya yang terpokok bukanlah kesibukan mencari pengucapan lama atau mencari pengucapan baru, melainkan kesibukan untuk menulis "yang sesuai dengan getaran sukmanya". Sebagaimana halnya penyair-penyair semasanya, ia demam akan hasrat untuk menjelmakan kemerdekaan kreatif. Masa transisi di mana ia hidup dan menemukan dirinya, yang juga merupakan masa transisi bahasa kita, baginya menyediakan lebih banyak alternatif dan variasi. Amir Hamzah bisa mengambil kekayaan dari perbendaharaan lama Melayunya, dan serentak dengan itu ia pun meminjam anasir yang bukan-Melayu.

Pada akhirnya, agaknya bagi Amir Hamzah, dirinya sendirilah yang menentukan, yang menyelesaikan, pelbagai kemungkinan serta pertikaian di tengah-tengah zamannya. Hasratnya akan keindahan, sebagaimana kerinduannya kepada Tuhan, bersifat sunyi dan bersendiri.

*

HAMPIR setiap pembahas karya-karya Amir Hamzah tak dapat, dan siapa pun kiranya tak mungkin dapat, melintasi satu masalah

23 Teeuw, *Modern Indonesian Literature*, hlm. 88-91.

pokoknya: keresahan penyair ini dalam hubungannya dengan Tuhan.[24] Puisi dan prosa lirisnya yang terbagus adalah suara keresahan itu. Anthony H. Johns menulis tentang *Nyanyi Sunyi*: "*These poems are a starkly honest communication of his spiritual life: of his trust in God, of his rebellion against Him, of God's hiddenness and mysterious silence, and eventually of Amir's acceptance of that silence.*"[25] Kata-kata Johns ini cukup merupakan ikhtisar dari kehidupan rohaniah Amir Hamzah yang tecermin dalam karya-karya liriknya, sebagaimana telah diungkapkan oleh penulis-penulis yang terdahulu.

"Kasih antara Tuhan dan aku ini, maha bersahaja seperti nyanyi." Amir Hamzah telah menerjemahkan baris sajak Tagore tersebut dengan indahnya,[26] dan L.K. Bohang telah menggunakannya sebagai pengantar buat pembicaraan bagian pertama tentang dia. Namun nyanyi yang bersahaja, kasih Amir Hamzah dan Tuhan itu, adalah nyanyian yang sunyi, bersendiri dalam rindu dan bimbang, dalam penyerahan dan pemberontakan.

H.B. Jassin menyebut Amir Hamzah sebagai "orang *orthodox*".[27] Saya tidak tahu persis apa arti pengertian tersebut buat seorang penyair yang demikian resah jiwanya dalam berhubungan dengan Tuhan, dan yang demikian berani "dalam segala kejujuran... membukakan segala apa yang dialami batinnya"—untuk memakai kata-kata H.B. Jassin sendiri.[28] Sambil menghindarkan diri dari kemungkinan pertikaian semantik karena penggunaan istilah *orthodox* itu di sini, saya kira lebih baik jika kita meninjau, dan mencoba memahami, kehidupan rohaniah Amir Hamzah dalam masanya yang penuh variasi

---

24 Di samping penulis-penulis yang telah saya kutip, perlu disebutkan pula Zuber Usman, "Kepujanggaan dan Ketuhanan", *Medan Bahasa*, VI/4-5, April-Mei 1956.

25 "Genesis of Modern Literature".

26 Amir Hamzah, *Setanggi Timur*, Jakarta, Pustaka Rakyat, hlm. 18.

27 *AHRPP*, hlm. 33.

28 *AHRPP*, hlm. 32.

serta konflik-konflik itu.

Lebih jelas dari tanda-tanda yang diperlihatkan oleh bahasa puisinya, kehidupan rohaniah Amir Hamzah menunjukkan zamannya sebagai zaman pertemuan dari pelbagai pengaruh. Sebagai yang telah dibuktikan H.B. Jassin, dalam beberapa sajak Amir Hamzah kita dapatkan pengaruh pengalimatan Injil. Penyair yang beragama Islam dan dibesarkan sebagai orang yang taat ini pun menerjemahkan satu bagian dari Perjanjian Lama,[29] bahkan ia pun kita kenal sebagai penerjemah Bhagawad Gita, kitab suci agama Hindu, Weda, yang ke-5. Metaforanya tentang Tuhan dalam sejumlah sajaknya tidak menunjukkan ciri Islam yang lazim: "Dewa" dan "dewata" tak jarang ia pakai, dan satu bait dari *Padamu Jua* (1937) yang amat terkenal ini cukup mengejutkan:

Engkau cemburu
Engkau ganas
Mangsa aku dalam cakarmu
Bertukar tangkap dengan lepas

Perbandingan hubungan Tuhan-dan-manusia dengan hubungan dalang-dan-wayang, yang kita dapatkan pada *Sebab Dikau* (1937), mengingatkan kita kepada kesusastraan mistik Jawa, dan demikian pula—menurut Johns—baris-baris sajak ini:

Yang besar terangkum dunia
Kecil terlindung alis[30]

Saya tidak bermaksud lebih jauh mengulangi apa yang telah sering

29 Ibid., hlm. 34-35.

30 A.H. Johns, "Amir Hamzah, Malay Prince, Indonesian Poet".

dikemukakan tentang pengaruh-pengaruh itu.

Suatu hal kiranya perlu dikemukakan: apa yang disebut oleh Ajip Rosidi sebagai "hati yang ragu" dalam diri Amir Hamzah kiranya merupakan pertanda guncangan kepastian-kepastian yang semula terdapat dalam lingkungan kehidupan asal. Alam Melayu yang Islam pada Amir Hamzah telah diketuk dan dikuakkan pintunya oleh sejarah, sebagaimana juga dalam Sangihe yang Kristen pada J.E. Tatengkeng, seorang penyair Pujangga Baru lain yang menurut H.B. Jassin "mempunyai pandangan hidup Calvinistis yang sering beradu dengan perasaan kebangsaan".[31]

Dalam keadaan semacam itu, kebimbangan, perbenturan, persaingan, dan pertikaian lazim terjadi, serentak dengan kemungkinan timbulnya semacam peninjauan diri kembali serta pembaruan sikap. Di tahun 30-an abad XX Indonesia, Amir Hamzah mengalami segala itu dan mencoba menyelesaikannya. Resensinya atas buku Maulana Muhammad Ali, *Inleiding tot de Studie van den Heiligen Qoer-an*, di tahun 1934 menunjukkan betapa prihatinnya Amir Hamzah terhadap kelemahan posisi defensif Islam menghadapi serangan di zamannya: "... tiada dapat disembunyikan bahwa agama Islam itu penuh dihujani serangan dan hanya sedikit tangkisannya...."[32]

Kegembiraannya terhadap buku M. Natsir, *De Islamietische Vrouw en haar Recht*, disertai sebaris kecaman kepada "mereka, yang walaupun 'alim besar, berpendirian yang membawa rugi pada agama...."[33]

Di atas semua itu, pertikaian pendirian yang berkecamuk sebagai suatu gejala baru di masanya pada Amir Hamzah bukanlah sesuatu yang cuma terjadi di luar dirinya. Pertikaian itu juga, bahkan terutama, berlaga di hatinya. "Polemik kebudayaan" Amir Hamzah bukan-

31 H.B. Jassin, *Pujangga Baru: Prosa dan Puisi*, hlm. 311.

32 *AHRPP*, hlm. 139.

33 Ibid., hlm. 142.

lah polemik dengan orang-orang lain, melainkan suatu "polemik" batin yang bersahut-sahutan. Dia mengikuti doa yang diwariskan nenek moyangnya, tapi pada akhirnya mengakui "hatiku bercabang dua" (1937). Ikhtiarnya untuk mempertemukan yang lama dengan yang baru berada dalam krisis.

Namun di sini pun pada akhirnya Amir Hamzah memutuskan: ketentuan berada di tangannya sendiri. Hubungannya dengan Tuhan adalah hubungan pribadi-dengan-Pribadi, hubungan aku-dengan-Engkau—satu hal yang bukan saja lazim dalam kesusastraan sufi, tapi juga kemudian kita kenal dalam filsafat mutakhir dari Iqbal, Martin Buber, dan Marcel. Dalam hubungan semacam ini jelas bahwa kemerdekaan diri mengatasi acuan sistem yang mana pun.

Sebuah prosa liris yang ditulis di tahun 1935, yang menceritakan pertemuan Amir Hamzah dengan Bali, dimulai dengan baris-baris kontroversial ini:

Hatiku yang terus hendak mengembara ini membawa daku
ke tempat yang dikutuk oleh segala kitab-suci dunia,
tetapi engkau hatiku berkitab sendiri, tiada sudi mendengarkan kitab lain....
(*Nyoman*[34])

Amat terkenal pula penyelesaian yang diambil oleh Amir Hamzah dalam menghadapi "keturunan intan dua cahaya"—anutan kepercayaan yang dibawa oleh juriat Nabi Ibrahim, Kristen dan Islam—dalam *Hanya Satu* (1937):

Kini kami bertikai bangkai
Di antara dua, mana mutiara

---

34 *AHRPP*, hlm. 65.

Jauhari ahli lalai menilai
Lengah langsung melewat abad

Aduh kekasihku
Padaku semua tiada berguna
Hanya satu kutunggu hasrat
Merasa dikau dekat rapat
Serupa Musa di puncak Tursina.

Dengan penyelesaian semacam itu, mudah kita mengertilah keresahan Amir Hamzah dalam hubungannya dengan Tuhan: penyair yang perasa dan penuh *passi* ini tidak menghadapi Tuhan sebagai yang selesai dirumuskan, diabstraksikan, dan ditaruh sebagai satu bagian dalam sistem, ibarat sebuah patung yang ditaruhkan dalam rumah peribadatan. Hubungannya dengan Tuhan adalah hubungan percintaan—Amir Hamzah menyebutnya sebagai "kekasih"—dan percintaan adalah hubungan yang otentik, murni, yang merdeka dan saling memerdekakan. Dan dalam kemerdekaan itu segala hal bisa terjadi: kerinduan, cemburu, takut sunyi karena merasa diabaikan, gembira karena pertemuan, bahkan bimbang dan bertanya-tanya. *Nyanyi Sunyi* adalah pertanyaan-pertanyaan yang intens tentang Tuhan, dan di balik setiap pertanyaan kita pun terpesona bahwa bagi Amir Hamzah, Tuhan itu amat dekat. Tampaknya paradoksal, namun amat wajar: sebab bukankah bagi yang bertanya tentang Dia, sesungguhnya la "dekat rapat"?

Keraguan pada Amir Hamzah oleh sebab itu justru merupakan pernyataan religiusnya yang paling jelas dalam masanya yang penuh kecamuk pengaruh-pengaruh itu. Seperti Hamzah Fansuri yang:

Mencari Tuhan di bait al Ka'bah
Dari Barus ke Kudus terlalu payah

Akhirnya dapat di dalam rumah[35]

Penyair tahun 1930-an ini pun "mengembara" terus-menerus: "Mengembaralah aku, Kekasihku, terus-menerus, senja-cuaca di malam-kelam, di pagi-sunyi, akan meninjau silau seriMu, akan mendengar pendar suaraMu, akan mengintip kerdip mataMu."[36]

Karena ia terus-menerus mengembara, karena pertemuannya dengan Tuhan selalu dalam proses, "bertukar tangkap dengan lepas", Amir Hamzah menjadi mesra, lewat karya-karyanya kepada kita. Ia merupakan kesaksian suatu zaman yang sedang mencari, zaman di mana orang gelisah menghadapi guncangan terhadap kepastian-kepastian semula, zaman di mana diri sendirilah yang dituntut untuk menentukan, zaman di mana Tuhan bukan lagi sekadar pengertian yang diwariskan.

Bukanlah masa Amir Hamzah itu juga kita alami kembali kini, di tahun 1960-an ini, di balik pelbagai perbedaan yang ada? Kita pun, seperti Amir Hamzah, hidup dalam dua dunia yang belum sudah, dengan segala kemungkinan serta keterbatasannya.

1969

35 Amir Hamzah mengutip baris ini dalam pembicaraannya tentang Sanusi Pane, lihat *AHRPP*, hlm. 129-130.

36 *AHRPP*, hlm. 64. Dari "Kekasihku", sebuah prosa liris tahun 1935.

Lirik, Laut, Lupa

SEORANG anak yang tidak bertopi pergi ke pantai landasan matahari, dan—demikianlah sajak Asrul Sani dari tahun 1948 itu bercerita—ia "bermimpi tengah hari/Akan negeri di jauhan".

Pasir dan air seakan
Bercampur. Awan
tiada menutup
mata dan hatinya rindu
melihat laut terbentang biru

Pantai adalah tepi sini, dan laut membuka jalan ke sebuah negeri yang diinginkan meskipun tidak mudah dijelang. Laut: sebuah metafora tentang sesuatu yang tak terdapat di sekeliling dekat kita, yakni perjalanan, avontur, tantangan, dan lebih penting lagi sebuah universum tanpa perbatasan yang jelas dan mengikat.

Barangkali pada mulanya bukanlah Asrul Sani. Enam puluh tahun yang lalu, di tahun 1930-an, dalam satu sajak yang terkenal, S. Takdir Alisjahbana yang mengawalinya: sebuah gerak bersemangat mening-

galkan "tasik yang tenang, tiada beriak/diteduhi gunung yang rimbun/dari badai dan topan", dan menuju ke laut, di mana "Ombak ria berkejar-kejaran/di gelanggang biru bertepi langit".[1]

Hampir seperti Takdir, tapi lebih keras dan marah, juga Rivai Apin, dalam *Pelarian*, sebuah sajak dari tahun 1946:

tiada tahan
ke laut kembali, mengembara
cukup asal ada bintang di langit.

aku ingin taufan gila, awan putih-abu berkejaran
ombak tinggi memegah perkasa
kayu kapal berderak-derak, layar berkebar-kebar
angin, teman dan lawan sekali, bersiul-siut.
apa di sini
batu semua!

Saya kira dalam dunia imajinasi yang sama pula ketika Chairil Anwar mengadaptasi sajak Federica Garcia Lorca, *Cordoba*, menjadi *Cintaku Jauh di Pulau*, yang ditulis di tahun 1946. Sang "aku" di sana bukan mengendarai seekor kuda zanggi, melainkan sebuah perahu yang melancar, dan antara dia dan si pacar terbentang laut yang tidak menjamin kepastian. Yang saya lihat di sini bukan saja sebuah kiasan yang lahir dari sebuah negeri yang lebih banyak mengenal kepulauan ketimbang terbiasa dengan benua, tapi juga kesadaran: mobilitas adalah sebuah perubahan dari diri. Perpindahan adalah kebebasan.

Dalam sajak *Situasi* (ditulis di Cirebon di tahun 1946), kebebasan

---

1 Dikutip dari H.B. Jassin, *Pujangga Baru* (Jakarta: Gunung Agung, 1963), 70-71. Sajak-sajak tahun 1940-an yang dikutip di sini berasal dari kumpulan H.B. Jassin, *Gema Tanah Air: Prosa dan Puisi 1942-1948* (Jakarta: Dinas Penerbitan Balai Pustaka, 1959, cetakan ke-4).

itu ditekankan dengan mengelak dari pelukan yang gemas, dan sang penyair

bersikeras mencari kehijauan laut lain
dan berada lagi di kapal dulu bertemu,
berlepas kemudi pada angin,
mata terpikat pada bintang yang menanti.

Sajak *Kabar dari Laut* (juga dari tahun 1946) berbicara tentang kebebasan itu pula—kebebasan dari hubungan cinta dan kelamin—tanpa nada dramatik, tapi justru lebih tajam:

Aku memang benar tolol ketika itu,
mau pula membikin hubungan dengan kau,
Lupa kelasi tiba-tiba bisa sendiri di laut pilu
berujuk kembali dengan tujuan biru

Yang menarik di dalam sajak ini adalah bahwa jalan kembali bukanlah ke arah sebuah rumah, sebuah tempat asal, melainkan "tujuan biru". Laut adalah yang beda dari rumah, bahkan mungkin antitesisnya. Kelasi telah jadi tokoh romantik, semacam Sinbad kecil yang tidak punya dongeng keajaiban, melainkan punya cerita pembangkangan, keberanian yang sunyi, kesendirian yang perkasa, gerak yang leluasa, dan avontur yang asyik. Demikianlah tokoh Pattirajawane dalam *Cerita buat Dien Tamaela* (1946) berkata, dengan agung, bahwa ia "kikisan laut/Berdarah laut", dan ketika ia lahir, orang membawakan kepadanya "dayung dan sampan". "Mari menari! Mari beria! Mari berlupa!" serunya.

Lupa juga suatu pembelotan. Sebuah sajak Asrul Sani yang terbit di majalah *Zenith* awal tahun 1951 masih membawakan elan yang serupa. Seseorang dari gunung datang ke sang penyair dan membawa

pesan ibu yang memintanya untuk pulang.

Di pegunungan sepanjang tahun kayu-kayu berbunga
dan cinta bersih karena jauh dari kota
Ibu berpesan jangan berkubur di sini
jangan mati di pantai, karena lanun datang dari pulau
dan orang suci tidak turun
dari pegunungan ke mari
Pulanglah kawan, pulanglah kawan,
Ibumu telah berpesan.

Mendengar ini sang penyair menjawab, dengan keyakinan besar, dengan keangkuhan muda:

Orang asing jangan berdiri di ambang pintu
Aku hidup depan pintu terbuka,
Di belakangmu jalan, batas entah di mana.
Kau datang terlampau senja,
Kisahmu bagiku hanya kenangan.
Karena kau tentang mati toh telah bicara,
Kembalilah pulang,
Kabarkan:
Sajak terakhir akan lahir di dasar lautan.

Seperti Pattirajawane dalam sajak Chairil, anak muda yang dijemput di sini merayakan hidup dan perjalanan di lautan, dan juga meneguhkan lupa. Ia menampilkan diri sebagai orang yang menghapus jejak langkahnya sendiri, menertawai arah jalan kembali. Baginya, si penjemput adalah "orang asing". Kenangan bukan sesuatu yang penting: ia sesuatu yang "hanya".

*

KENANGAN adalah bagian yang vital dari kisah, lupa adalah bagian tersembunyi dari lirik. Cerita-cerita epik dalam syair lama yang dibawakan oleh para tukang cerita di masa lampau hampir sepenuhnya mendasarkan diri kepada kenangan, atau lebih elementer lagi, kepada ingatan. Bentuk syair lama, dengan rima a-b-a-b, misalnya, merupakan strategi penyampaian yang membawa serta di dalamnya bentuk yang mudah direproduksi dan juga konsistensi; yang terakhir ini memberi kesan adanya kewibawaan yang mantap dari jauh—jauh dalam arti jarak waktu—yang, meskipun tanpa memberi cap kesahihan, masih mampu mempunyai aura.

Dengan kata lain: tradisi.

Novel, yang di Indonesia muncul di awal abad ke-20, tidak punya dukungan, dan tidak pula mendukung, tradisi. Ia akan habis bersama kata "tamat", setelah ia datang, praktis tanpa asal-usul, dengan baris pertama. Kadang-kadang ia diulang baca, tapi tidak ada lagi suatu komunitas yang memeliharanya secara bersama. Merupakan rekaman pengalaman yang sangat beragam dan masing-masing tidak punya wibawa tertentu, pada dirinya ada keperluan untuk menjadi sesuatu yang "bersatu", pada saat ia berkelanjutan. Sebab itu agaknya Walter Benjamin menyebut bentuk novel sebagai sesuatu yang menghendaki ingatan yang tunggal, *Eingedenken,* dan sekaligus terus berlanjut, *verwegende Gedachtnis.*[2]

Novel-novel Pramoedya Ananta Toer yang ditulis selama pembuangannya di Pulau Buru, misalnya. Novel-novel itu, dimulai dengan *Bumi Manusia*, bukan saja ditulis untuk menjadi sebuah peninggalan, katakanlah semacam prasasti, bagi seseorang yang berlomba menghadapi ancaman lupa, baik lupa dalam dirinya sendiri

---

2 Lihat Andrew Benjamin dan Peter Osborne, *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience* (London and New York: Routledge, 1994), 77, 80, dan Andrew Benjamin, *The Problems of Modernity* (London and New York: Routledge, 1992), 124-126.

maupun lupa dalam audiensnya, dan lebih luas lagi: dalam masyarakatnya. Novel-novel itu juga suatu usaha—dengan kalimat-kalimat yang tegap—dari sebuah pergulatan historiografis, antara sejarah yang pernah ditulis dan yang belum, antara yang diakui dan tidak, antara yang tidak jelas dan yang jelas.

Tapi ada satu faktor lain kenapa kenangan bekerja dengan cara sendiri dalam novel: seorang novelis—berbeda dengan penyair lirik—berbicara dengan "tanda kutip".[3] Saya menyitir Mikhail Bakhtin di sini. Bagi saya teorinya bisa secara memadai menjelaskan bagaimana sang novelis senantiasa bekerja dengan kepekaan, bahkan kesadaran, akan satu hal: bahwa tuturnya, nada bicaranya, sikapnya, pandangannya, nilai-nilainya—dengan singkat, "bahasa"-nya—bukanlah satu-satunya bahasa yang harus dan bisa berlaku. Sang novelis menghadirkan kembali heteroglosia, keragaman bahasa yang muncul dari suatu jibunan luas pengalaman sosial dan psikologis. Tentu saja tidak cuma itu: dalam novel, heteroglosia itu berproses dalam kancah dan kecamuk dialogis, dan merupakan keragaman yang "didialogkan" dengan intens. Setiap bahasa di sana mau tak mau hadir sebagai sesuatu yang "ditandingi, tertandingi, menandingi".

Dengan kata lain, untuk memakai konsep Bakhtin, novel adalah sebuah ekspresi dari "persepsi bahasa secara Galilei": sebuah persepsi yang sadar tentang besarnya ragam bahasa yang datang dari pelbagai milieu. Semuanya sama-sama mampu menjadi "bahasa kebenaran". Sebab itu sama-sama relatif, sama-sama terbatas. Yang terjadi dalam novel ialah bahwa citra sebuah bahasa tergambar dari segi pandang bahasa-bahasa yang lain. Inilah persepsi Galilei: di alam semesta, tak ada bintang yang jadi pusat.

Persepsi yang semacam itulah yang tidak ada dalam puisi lirik

3 Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (Stanford University Press, Stanford, California, 1990), 320-321. Lihat juga 311-317 dan 347.

(atau lebih tepat, tidak harus ada menurut hakikat lirik itu sendiri). Dorongan utama puisi lirik berangkat seraya tanpa sadar akan keterikatan dan kesejarahan dari bahasa yang ia bawa—seakan-akan alpa bahwa bahasa itu adalah bahasa yang secara sosial ditentukan. Tentu, sang penyair tahu bahwa ia hidup dalam dunia yang "heteroglot", yang berisi ragam-ragam bahasa, tapi ia menangguhkan pengetahuannya itu. Ia seolah-olah menutup pintu ketika ia menuliskan liriknya; ia memang dapat mengatakan apa yang hendak dikatakannya tanpa membutuhkan interaksi dengan kesadaran lain dan dengan bahasa-bahasa lain.

Bila bahasa novel terbentuk dengan persentuhan dalam suatu konteks bahasa orang kedua dan ketiga, bila sang novelis menyadari sedikit-banyak ke arah siapa novel itu ditulis, bila bahasa novel masih terasa "hangat" dan belum jauh dari penggunaan bahasa secara sosial, sebaliknyalah bahasa puisi lirik: bahasa ini "tanpa waktu". Artinya, ia tidak peduli akan proses dirinya sebagai buah dari pengalaman yang hanya berlangsung satu pihak, dari satu posisi, di suatu masa. Penyair lirik menulis dengan mengandaikan sebuah "bahasa murni puitis yang ekstra-historis", yang meskipun menggunakan bahasa sehari-hari, berangkat dengan intensitas yang terpisah dari "perpusaran sepele kehidupan sehari-hari".

Untuk mencapai kekayaan ekspresi yang hanya bisa dicapai oleh puisi, sang penyair memang harus "lupa". Apa saja yang masuk ke dalam karyanya harus luruh larut dalam *Lethe*. Di sini Bakhtin mengambil nama salah satu dari lima sungai Hades dalam mitologi Yunani: ke dalam *Lethe*, orang terjun dan hilang ingatan. Menurut Bakhtin, bahasa puisi lirik bisa jadi kaya dan intens justru dengan "melupakan kehidupannya dalam konteks lain yang sebelumnya".

Sebenarnya ini sudah bisa dikatakan tentang sajak-sajak Roestam Effendi dalam *Pertjikan Permenungan* yang terbit di tahun 1926:

Sarat saraf saya mungkiri
Untai rangkaian seloka lama
beta buang beta singkiri
sebab laguku menurut sukma

Tapi membuat "lupa" sebagai suatu bagian vital dalam puisi dan cara memandang hidup, "lupa" dengan intensitas tersendiri, adalah yang secara istimewa tampak dalam masa yang jadi fokus tulisan ini, yakni masa awal runtuhnya periode kolonial (pasca-1945): ketika puisi lirik dengan jelas membedakan diri dari kisah, ketika puisi itu terutama menghadirkan apa yang selalu akan lalu, yang lari dari suatu tempat, yang terbantun, yang "kontingen" dan terkadang.

Saya kira sajak-sajak Chairil Anwar memberikan contoh yang paling baik tentang hal itu. Kita bisa mengutip *Senja di Pelabuhan Kecil* yang terkenal itu:

Ini kali tidak ada yang mencari cinta
di antara gudang, rumah tua, pada cerita
tiang serta temali. Kapal, perahu tiada berlaut
menghembus diri dalam mempercaya mau berpaut

Gerimis mempercepat kelam. Ada juga kelepak elang
menyinggung muram, desir hari lari berenang
menemu bujuk pangkal akanan. Tidak bergerak
dan kini tanah dan air tidur hilang ombak.

Tiada lagi. Aku sendiri. Berjalan
menyisir semenanjung, masih pengap harap
sekali tiba di ujung dan sekalian selamat jalan
dari pantai keempat, sedu penghabisan bisa terdekap

Sebagai contoh lain bisa saya kutip satu sajak yang jarang diingat:

Banyak gores belum terputus saja
Satu rumah kecil putih dengan lampu merah muda caya

Langit bersih-cerah dan purnama raya...
Sudah itu tempatku tak tentu di mana.

Sekilap pandangan serupa dua klewang bergeseran

Sudah itu berlepasan dengan sedikit heran
Hambus kau aku tak perduli, ke Bandung, ke Sukabumi...!?

Kini aku meringkih dalam malam sunyi.

Dalam sajak ini, sesuatu yang permanen, tenteram, dan tenang, "rumah kecil putih dengan lampu merah mudah caya", seakan-akan hanya terselip, antara gores-gores yang "belum terputus" dan ketidaktentuan akan tempat. Ikatan juga lepas, bahkan rasa saling marah—tanda perhubungan—cuma berlangsung "sekilap". Akhirnya perpisahan tak ingin diacuhkan ("aku tak perduli, ke Bandung, ke Sukabumi"), ada kebebasan di sana, meskipun kesunyian memang tidak bisa dihindari. Georg Lukács, ketika berbicara tentang novel sebagai bentuk bertutur yang tak mengikuti tradisi, menyebut "keadaan tak berumah yang transendental".[4] Barangkali dengan itu kita bisa juga berbicara tentang puisi lirik.

*

4 Disebut dalam Andrew Benjamin, *The Problems of Modernity*, 125.

LAUT, lupa, keadaan-tak-berumah: sebenarnya apa yang terjadi di dalam puisi Indonesia di tahun 1940-an, ketika suatu masa kolonial justru sedang (atau baru saja) berakhir, ketika orang semakin jelas berbicara beramai-ramai tentang sebuah "bangsa" dan sebuah "tanah air" yang bukan lagi dalam bentuk harapan untuk masa yang belum datang?

Saya ingin menawarkan sebuah jawab: kemerdekaan. Kemerdekaan itu dengan mudah mendapatkan kiasannya pada laut luas bebas, tempat orang bisa melupakan rumah dan kampung halaman, tempat perjalanan berarti juga suatu perubahan. Dan setelah 1945, orang berada di ambang suatu kehidupan di dalam, dalam kata-kata Chairil Anwar, sebuah "bangsa baru menjadi". Ada yang bertemu di situ, sebab jika kita berbicara tentang sebuah bangsa, dalam arti tertentu, kita juga berbicara tentang sebuah proses melupakan. "Melupakan," kata Ernest Renan dalam ceramahnya di Universitas Sorbonne di tahun 1882, "... adalah sebuah faktor yang menentukan dalam penciptaan bangsa."[5]

Tapi itu hanya satu faktor. Mungkin sebab itu tempat yang paling tepat untuk berbicara tentang pembayangan suatu komunitas yang disebut bangsa bukanlah dalam puisi lirik, melainkan novel. Sementara puisi lirik adalah sebuah dunia di mana batas sering tidak jelas, novel punya satu kualitas lain; novel adalah sebuah dunia dengan batas yang terkadang tak sengaja, atau mau tak mau, tampil. Masa lampau ikut membubuhkan batas itu: suatu konstruksi ilmu bumi dan sejarah, kita tahu, ikut menentukan bayangan kita tentang satu bangsa.

Saya ingin mengambil contoh lagi novel-novel Pulau Buru Pramoedya. Seperti halnya *Arus Balik* (yang terakhir ini tentang Jawa pada masa peralihan dari zaman Majapahit ke zaman Islam), novel-novel itu

---

5 Dalam Homi K. Bhabha (editor), *Nation and Narration*, (London and New York: Routledge, 1993), 11. Kata Renan pula, dalam terjemahan Inggris, "*... the essence of a nation is that all individuals have many things in common, and also that they have forgotten many things.*"

sebenarnya sebuah pergulatan untuk memberi arti terhadap sepotong warisan sejarah—satu bagian penting dari nasionalisme.

Dalam suatu esai yang terkenal—bukan tentang novel, melainkan tentang asal-usul nasionalisme dan penyebarannya—Anderson bahkan mengemukakan bahwa bentuk novellah yang menyediakan sarana teknik untuk "merepresentasikan" jenis komunitas yang dibayangkan (*imagined community*) yang kita kenal sebagai bangsa itu.

Novel Mas Marco, *Semarang Hitam*, yang terbit secara bersambung di tahun 1924 adalah sebuah contoh. Novel ini menghadirkan seorang tokoh, seorang anak muda, yang sedang duduk di kursi rotan di sebuah tempat di Kota Semarang, membaca surat kabar. Kota sudah gelap, jam 7 malam, akhir pekan. Orang-orang biasanya akan berjalan-jalan, tapi malam itu udara buruk. Gang-gang lengket di kampung-kampung, dan jalan raya yang biasanya sesak dengan semua jenis lalu lintas dan manusia seakan-akan ditinggalkan. Hanya lampu-lampu gas yang di sana. Orang muda itu, tokoh kita, membaca sebuah berita: seorang gelandangan miskin sakit dan mati di tepi jalan. Si anak muda tergerak hatinya, marah bercampur belas. Ia marah kepada sistem sosial yang telah melahirkan kemelaratan seperti itu, sementara sekelompok kecil manusia kaya-raya....

Di sini—demikianlah argumen Anderson—kita bertemu dengan sebuah dunia kata-benda jamak: kampung-kampung, gang-gang, lalu lintas, orang-orang, lampu-lampu gas. Benda-benda itu dihadirkan di sana bukan sebagai benda-benda yang masing-masingnya unik, melainkan sebagai unsur yang membentuk satu ruang sosial. Sang tokoh, "pemuda kita", berada di tengah itu; bersama dengan itu terbangunlah suatu kontinuitas, suatu pertalian, antara dunia di dalam dan di luar dirinya, antara dunia interior novel itu dan dunia para pembaca. Cerita juga bergerak dalam waktu kalendris. Sang tokoh memang tak bernama, tapi ia, yang kita bayangkan tidak hidup dalam suatu zaman lain dan alam lain yang tak akan terjangkau, ter-

gabung dalam suatu tubuh kolektif dengan kita, yakni "orang Indonesia"; juga si gelandangan yang mati itu. Horizon yang hadir dalam novel itu bukanlah horizon yang tak punya batas. Pengarang tidak membawa kita ke suatu *tour du mode:* ia membawa kita ke suatu tamasya tertentu. Dengan kata lain, bersamanya kita membayangkan diri berada di dalam satu komunitas. Mas Marco, "pemuda kita", gelandangan yang mati, dan para pembaca, semua bertaut—melalui buku dan surat kabar—dalam sebuah bayangan tentang ke-satu-bangsa-an.[6]

Atau kita ingat yang tidak disebut Anderson: novel *Surabaja* Idrus yang terbit di tahun 1947. Pada dasarnya novel ini sehimpun corat-coret dari masa sekitar pertempuran 10 November 1945, dengan sejumlah besar tokoh, dengan suasana karnaval yang meriah, dan ditulis dengan nada cemooh yang lucu. Tapi bagaimanapun, novel itu—yang bisa dikatakan bukan sebuah cerita yang mencerminkan solidaritas akan kebangsaan[7]—tetap menghadirkan sebuah komunitas yang berjalinan, dalam hal kenangan, acuan, ruang sosial, mungkin pula asal-usul, antara sang penulis, para tokoh, dan para pembaca. Humor novel ini hanya bisa bekerja justru dalam dan karena konteks itu.

*

NAMUN imajinasi tentang ke-satu-bangsa-an dalam kesusastraan juga tumbuh dari campuran pelbagai kebutuhan yang lebih praktis, yang prosesnya berawal dari luar kesusastraan itu sendiri. Kesusastraan Indonesia, terutama di masa kolonial dan segera sesudahnya,

---

6 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso Editions, 1983), 30-37.

7 "Ada orang malah mengatakan bahwa sikapnja jang mengedjek itu imoril." Lihat *Kesusastraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esai*, jilid I (Jakarta: Gunung Agung, 1962), 103.

sebagaimana digerakkan oleh Balai Pustaka, lembaga publikasi pemerintah yang didirikan di tahun 1908, hidup dalam semangat pembakuan bahasa. Dengan kata lain, suatu penolakan terhadap heteroglosia. Proses ini dikukuhkan oleh kekuasaan ekonomi dan politik, berkaitan pula dengan pendidikan sekolah dan kapitalisme pencetakan.[8] Bahasa dengan demikian menghasilkan jarak tertentu: bagaimanapun ini adalah bahasa yang direkonstruksikan dan diregulasikan, menjadi sesuatu yang "baru" dan datang dari luar pribadi, seperti yang diusahakan oleh pemerintah kolonial Belanda dengan bahasa "Melayu Van Ophuijsen" di akhir abad ke-19. Seperti yang dikatakan oleh Snouck Hurgronje, penasihat ahli pemerintah, dalam sarannya buat Directeur van Onderwijs, Eeredienst en Nijverheid, di Batavia di awal abad ke-20, pendidikan (rakyat) masa itu bukanlah hendak memperkuat posisi keragaman yang luas dari bahasa dan dialek, melainkan memberikan satu sumbangan penting agar bahasa dan dialek itu "sebagian bercampur jadi satu, sebagian menghilang".[9]

Perlawanan terhadap "pendidikan" seperti ini terus berlangsung dalam karya-karya sastra Melayu-Tionghoa, ataupun dalam derajat tertentu, dalam sikap penulis-penulis Pujangga Baru. S. Takdir Alisjahbana, misalnya, mencemooh bahasa "Melayu Riau" yang diajarkan dan dipelihara oleh para guru di "sekolah Gubernemen" sebagai "kolot". Tidak hanya itu: dalam tulisannya tentang kedudukan "Bahasa Melayu-Tionghoa" dalam majalah *Poedjangga Baroe* Oktober 1934, ia menegaskan bahwa bahasa yang waktu itu dipakai oleh keturunan Tionghoa itu punya kedudukan yang sah di tengah masyarakat kita. Pendirian ini diulanginya dalam majalah yang sama setahun kemudian. Ia memberi judul bagi tulisan itu dengan satu kalimat

8 Proses pembakuan ini, dan kepentingan-kepentingan politiknya, dapat diikuti dalam H.M.J. Maier, "From Heteroglossia to Polyglossia: The Creation of Malay and Dutch in the Indies", dalam *Indonesia* 56 (Cornell University, Oktober 1993), 37-57.

9 Dikutip oleh Maier, *ibid.*, 56.

yang mungkin mengejutkan bagi Indonesia di tahun 1930-an: "'Kekacauan' yang Nikmat".[10]

Ada semangat menampik dan memberikan alternatif dalam sikap itu. Namun di sini pun kemudian suatu kebutuhan birokrasi kolonial—untuk pengendalian ataupun perapian—ternyata paralel dengan sebuah desain nasionalisme untuk menjadi bagian dari masa depan: kedua-duanya, disadari oleh Takdir atau tidak, akhirnya membawa proyek berakhirnya heteroglosia.

Pertama-tama: penggunaan bahasa yang kemudian dibaptis sebagai bahasa "Indonesia" itu sendiri. Sejarahnya bisa dimulai dengan sejarah politik bahasa dan dampaknya. Dalam sensus di tahun 1930 tercatat hanya 0,3 persen dari seluruh penduduk "pribumi" yang dianggap menguasai bahasa Belanda tertulis, artinya bisa menulis sepucuk surat bersahaja. Itu adalah buah dari penggolongan penduduk menurut ras, sebuah corak pemerintahan Hindia Belanda yang paling besar akibatnya dalam masyarakat kolonial. Segregasi yang diterapkan pemerintah Hindia Belanda berlaku bukan saja di kamar bola, tapi juga dalam cara bertutur: mereka yang punya ras "Eropa", dan dalam arti ini Belanda, menggunakan bahasa Belanda yang sudah dirapikan menjadi "*algemene beschaafd Nederlands*", sementara mereka yang "pribumi" tidak dianjurkan, bahkan cenderung dilarang, untuk berbahasa itu.[11]

---

10 Dimuat kembali dalam S. Takdir Alisjahbana, *Dari Perdjuangan dan Pertumbuhan Bahasa Indonesia* (Djakarta: PT Pustaka Rakjat, 1957), 55-64.

11 Lihat Maier, hlm. 41 dst. Maier juga (64) melukiskan argumen para pendukung segregasi ini, yang dikumandangkan oleh sarjana Belanda dari "masbah etis", misalnya Van Vollenhoven, Van Deventer, dan Snouck Hurgronje, dan kelompok intelektual di sekitar majalah *De Stuw* dan *De Fakkel* di akhir tahun 1930-an: "*The natives are different from us, we are the 'others', and in this line of argumentation it is easy to see that the natives should remain as native as possible. Their institutions demanded careful study, their ideology and values should be strengthened, they should only very selectively be touched by the achievements of Western culture*". Maier juga menyebut (catatan kaki, 61) bahwa Snouck Hurgronje menganjurkan agar pejabat pribumi "dilarang berbicara bahasa Belanda kepada atasan mereka". Contoh segregasi ini, dan akibatnya yang pedih, pernah dikemukakan oleh Kartini: seorang pribumi lulusan sekolah Belanda yang baik datang menghadap Residen, dan ia menggunakan bahasa Belanda kepada tuan besar ini. Maka ia pun dihukum,

Memang ada usaha untuk menyebarkan bahasa Belanda ke kalangan penduduk jajahan, dengan alasan ekonomi ataupun yang lain. Dari kalangan ini sendiri pun ada cukup keras kehendak mendapatkan pelajaran bahasa itu: kongres Budi Utomo di tahun 1908 yang terkenal itu menunjukkan keinginan untuk memperolehnya, persatuan guru Indonesia juga demikian, dan Takdir Alisjahbana, nasionalis bahasa *par excellence* itu, dalam sebuah tulisan panjang di *Poedjangga Baroe* di bulan Agustus 1933 dengan bergelora mendukung pendirian tokoh seperti G.J. Nieuwenhuis, penganjur utama pengajaran bahasa Belanda untuk pribumi. Namun akhirnya politik *apartheid*-lah yang menang. Cita-cita Nieuwenhuis untuk menjadikan bahasa Belanda sebagai alat untuk "mempertahankan masa yang silam" bagi bangsa Belanda gagal. Cita-cita itu ditentang karena alasan ekonomi: pengajaran bahasa itu terlampau mahal untuk dibiayai oleh sebuah gubernemen di zaman malaise. Ataupun apa yang oleh Takdir dengan tepat dilihat: alasan rasial.[12]

Inilah rupanya "kutuk zaman",[13] tulis Takdir.

Tapi sejarah menunjukkan bahwa dari kutuk itu lahir sebuah dorongan. Orang "bumiputra" bergerak ke arah memiliki sebuah bahasa sendiri. Dengan harapan tertentu: bahasa itu adalah sebuah bahasa yang bagi pelbagai orang di Indonesia—bahkan yang jauh di pegunungan tinggi Toraja—akan "dapat mengangkat derajat dirinya setinggi ukuran derajat internasional dewasa ini, dan bersama-sama dengan itu dapat menjadi sebahagian yang berharga daripada ma-

---

dengan diberi jabatan yang rendah, di bawah seorang Belanda teman sekolahnya yang hanya mau menjawab dalam bahasa Melayu kepadanya. Saya kutip dari Raden Adjeng Kartini, *Letters of a Javanese Princess* (New York: The Norton Library, 1964), 56-60.

12 "Penjebaran bahasa Belanda dikalangan bangsa Inlander berarti berkurangnja perbedaan bangsa Belanda dengan bangsa Inlander. Rassuperioriteit bangsa Belanda akan lenjap." Lihat S. Takdir Alisjahbana, *Dari Perdjuangan*, 10.

13 *Ibid.*

syarakat Indonesia yang satu di masa yang akan datang".[14] Dengan kata lain: sebuah semangat nasionalisme yang punya dua wajah—yang kelak akan juga tebersit dari harapan-harapan modernitas setelah Perang Dunia II. Wajah pertama datang dari ideologi "kemajuan". Wajah yang kedua dari pengimajinasian "satu bangsa".

Tidak mengherankan agaknya bila sambutan ke penggunaan bahasa Indonesia tidak hanya terbatas di kalangan pemuda yang bersumpah "Satu Nusa, Satu Bangsa, Satu Bahasa" pada tanggal 28 Oktober 1928. Di tahun 1916, pemuda S. Soerjaningrat yang kemudian menjadi Ki Hadjar Dewantara, orang yang datang dari pusat kebudayaan Jawa, dalam suatu makalah untuk Kongres Pendidikan meramalkan, dengan bersemangat, bahwa bahasa yang waktu itu masih disebut sebagai bahasa "Melayu" itu akan jadi bahasa bagi seluruh Hindia. Hal ini dikemukakan lagi oleh Muhammad Yamin, orang Minangkabau yang mengagumi masa silam Majapahit, dalam Kongres Pemuda pertama tahun 1926.[15] Sumpah Pemuda tampaknya hanya realisasi dari "ramalan" ini—yang sebenarnya suatu rekaman kenyataan bercampur harapan. Maka tersebutlah bahwa, misalnya, di bulan Maret 1932 di Kotaraja (Aceh) orang mengadakan rapat umum untuk memprotes rencana gubernemen mengganti bahasa Indonesia di sekolah-sekolah "pribumi" di Aceh dengan bahasa Aceh. Protes yang mirip terjadi di Padang dan di Solo.[16]

Memilih bahasa Indonesia itu juga punya konsekuensinya yang lain. Dan inilah tendensi kedua dari semangat nasionalisme yang ternyata sejajar dengan proyek kolonial dalam perkara bahasa: tendensi ke arah pembakuan. Takdir Alisjahbana memang menyatakan

---

14 *Ibid.*, 43.

15 *Ibid.*, 36-38.

16 Dikutip oleh Semangat Muda (nama samaran S. Takdir Alisjahbana) dalam tulisannya di *Soeara Oemoem* (Surabaya), 7 Maret 1932. Lihat *Dari Perdjuangan*, 6.

ingin merayakan "kekacauan yang nikmat", tapi pada saat yang sama ia menganggap "ganjil" adanya kenyataan bahwa ada bahasa "Melayu-Tionghoa", sebuah "bahasa perhubungan yang berpengaruh yang dihidupkan oleh golongan yang bukan tergolong dalam lingkungan penduduk asli". Yang membedakan Takdir dengan Balai Pustaka dan guru-guru bahasa gubernemen ialah bahwa ia tidak menganggap Melayu-Tionghoa sebagai sesuatu yang merusak.

Takdir hanya melihatnya sebagai suatu keadaan kurang pas yang kelak "akan lenyap tenggelam"—suatu ramalan yang kemudian terbukti benar. Dengan bantuan pendidikan sekolah dan kapitalisme percetakan, dengan makin banyaknya sekolah yang melatih penggunaan bahasa Indonesia dan dengan makin tersebarnya surat kabar, majalah, dan buku berbahasa Indonesia "ke tangan segala rakyat Indonesia", kelak akan berkuasalah "bahasa Indonesia umum atau *het algemeen beschaafd Indonesisch*".[17] Bahasa Indonesia umum yang *"beschaafd"* ini, menurut Takdir, adalah bahasa "yang serupa bentuknya dan dipakai oleh segala orang Indonesia yang sopan dan terpelajar dalam rapat dan percakapan, dalam surat kabar, majalah, dan buku".[18]

Bagi Takdir pula, usaha ke arah melahirkan bahasa yang "serupa bentuknya" itu, atau dengan kata lain usaha "mempersatukan bahasa"—dan itu artinya "mempersatukan kata-kata, mempersatukan ejaan, mempersatukan tata bahasa dan jalan kalimat"—adalah bagian dari membangun sebuah negara-bangsa yang bersatu pula. Di pertengahan Juli 1948 ia menulis sebuah tulisan yang berjudul "Mempersatukan Bahasa dalam Lingkungan Mempersatukan Bangsa", dan mengatakan, "Di Indonesia hanya soal waktu saja lagi seluruh kepulauan ini bersatu dalam suatu negara yang besar."[19]

---

17 *Ibid.*, 59.

18 *Ibid.*, 48.

19 *Ibid.*, 92.

Sebuah bahasa, sebuah bangsa, "suatu negara yang besar": di sini kita datang kepada sesuatu yang baru, di sini pula kita berangkat meninggalkan, kalau perlu mengabaikan, sesuatu yang lama. Itulah juga yang dengan jelas tampak dalam ide dasar Takdir Alisjahbana dalam argumennya yang waktu itu memancing sebuah kontroversi panjang yang kemudian terkenal dan bersejarah dan disebut sebagai Polemik Kebudayaan. "Baik di dalam bangun Sriwijaya maupun dalam bangunan Majapahit tiada sekali-kali terdapat hakikat semangat Indonesia," tulis Takdir di tahun 1935. Semangat Indonesia itu sesuatu yang baru, "Tidak ia bertopang kepada masa yang silam."[20]

Tidak "bertopang kepada masa yang silam", bahkan menampiknya sebagai zaman "jahiliyah", itulah yang jadi unsur vital dari keinginan mendapatkan harga diri. Harga diri itu, yang kemudian diekspresikan sebagai identitas, menarik picu yang mencetuskan pergerakan nasional Indonesia di awal abad ke-20. Dalam *Bumi Manusia*, tokoh Minke lebih suka membiarkan dirinya dipanggil "Minke", sebuah nama cemooh yang diberikan oleh gurunya, seorang Belanda. Ia tak terdengar memakai namanya sendiri yang dulu diberikan oleh keluarganya. Ia bahkan seperti mengelak, atau tak ingin, untuk mengingat ayahnya, seorang mantri pengairan yang "mendadak jadi bupati". Tokoh lain, Nyai Ontosoroh, menjadi Nyai Ontosoroh yang berdiri tegak, karena dalam dirinya terjadi pergulatan dengan sebuah masa lalu yang memaksanya sebagai orang yang tunduk.

Tapi Minke dan Nyai Ontosoroh tidak dapat mendesak sepenuhnya masa lalu mereka di pinggir. Masa lalu itu bukan saja hendak dipaksakan terus oleh kekuasaan kepada mereka, semacam cap kekal pada kulit mereka yang cokelat. Tapi juga hanya dengan masa lalu itu sebenarnya mereka bisa mendapatkan dasar tersendiri untuk mem-

---

20 Achdiat K. Mihardja, *Polemik Kebudayaan* (Jakarta: Perpustakaan Perguruan Kementerian PP dan K, cetakan ke-3, 1954), 14-15.

bentuk masa depan: Minke dapat memperoleh pendidikan Belanda yang cukup karena ia datang dari kalangan priayi, yang ia benci; Nyai Ontosoroh dapat bergerak mempunyai harta yang ia punyai karena ia seorang nyai Belanda, dan pada saat yang sama merasa jadi tokoh marginal karena itu.

Dalam posisi itulah mereka bergulat, sebagai orang pinggiran, untuk melepaskan diri dari pelbagai pusat yang menguasai mereka sekaligus: pusat kekuasaan Hindia Belanda, pusat hierarki sosial Jawa, pusat patriarkal di rumah, dan sang "tuan" dalam hubungan per-nyai-an, atau sang "tuan" dalam hubungan antara buruh (atau kerani) dan majikannya. Nyai Ontosoroh sebab itu tak pernah punya rumusan yang selesai. Ia tak pernah empunya titik berat yang satu. "Dia bukan Totok, bukan Indo, dan dapat dikatakan bukan Pribumi lagi," tulis Pramoedya tentang orang seperti Nyai Ontosoroh dalam masyarakat yang terbentuk oleh kolonialisme itu. "Dia adalah gudang rahasia."

Nasionalisme juga sebuah gudang rahasia. Di dalamnya ada endapan masa lampau yang tebal, tapi ia sendiri juga sebuah konstruksi masa depan, hasil dari yang oleh Renan disebut sebagai "melupakan".

*

LUPA adalah bagian tersembunyi dari puisi lirik, kata saya di atas. Dalam taraf tertentu, puisi itu, khususnya dalam karya-karya kesusastraan di tahun-tahun awal kemerdekaan, memberi ilustrasi yang terang untuk tema "melupakan" dalam suatu peralihan sosial. Tokoh sentralnya boleh dikatakan Chairil Anwar. Bukan kebetulan pula bila masa itu adalah masa penciptaan kata-kata baru, bentukan baru, atau "kekacauan" baru, terutama oleh Chairil, yang sering mengejutkan orang: "ditinda", "mukul", "nguji", dan sederet panjang lagi.

Dengan itulah Chairil meninggalkan aturan dari bahasa yang ada

untuk lebih dekat ke bunyi dan jumlah suku kata yang sesuai dengan impuls liriknya (kata "ditinda" dalam sajak *Diponegoro* misalnya melepaskan diri dari kata "ditindas")—sesuatu yang sebenarnya telah tampak dalam neologisme Roestam Effendi dalam sajak-sajaknya di tahun 1920-an ("kulud" yang berarti "hati", atau "menung", yang berarti "menunggu"). Di dalam puisi lirik, sang penyairlah, bukan gramatika, yang berada di titik sentral, menentukan.

Memang tampak bahwa dalam masa Chairil, terutama, "lupa" membawa puisi lirik memasuki sesuatu yang "ekstra-historis". Tapi dasawarsa pertama kemerdekaan nasional adalah dasawarsa ketika proses membayangkan diri sebagai satu bangsa begitu intens, dan itu tepat terjadi ketika puisi lirik—dengan suara orang yang baru merdeka—berseru ke laut, ke sebuah wilayah di luar tempat, di luar sejarah, di luar kenangan dan batas wilayah apa saja.

Ambiguitas seperti itu bagi saya berhimpun dan bergulat paling jelas dan mencekam dalam *Dari Dua Dunia Belum Sudah* Rivai Apin. Dalam sajak ini, kita berada di Jakarta yang baru saja diduduki pasukan Belanda. Orang tetap berjualan atau berangkat kerja, tapi ada rasa ketakutan, "menepi-nepi". Oto-oto berlari kencang, berat dengan serdadu musuh, dan tank-tank mereka bersiap perkasa. Suasana beku padu, meskipun tidak semuanya habis: manusia, benda, dan udara toh masih "memperlihatkan harga". Percakapan dengan teman-teman adalah tentang Yogya yang jatuh, dan tentang Bung Karno, Hatta, dan Sjahrir yang tertangkap. Republik di ambang hilang. Dalam keadaan itu, rasa satu justru kian terasa: "Semua dari satu kata dan untuk satu kata".

Tapi, pada bagian berikutnya, sang aku pulang, dan

Di rumahku aku disambut oleh keakuanku yang belum sudah
buku yang terbuka, yang belum dibaca dan buku yang harus
aku sudahkan...

Tapi untuk ini aku sudah tinggalkan Bapa dan Abang
Dan baru pula teringat ini hari baru kali makan
—yang periuknya selalu terbuka—Dan aku sudahkan
keakuanku
di dalam ruang kuburan yang digalikan oleh nyala pelita
di dalam kegelapan

Tapi malam itu menghentam, sepatu lars pada dinding
kegelapan yang tebal.
dan ketika mereka telah pergi terdengar tatap perempuan,
bininya atau ibunya.

Padaku tak usah lagi diceritakan, bahwa ada yang dibawa
Aku hanya bisa menekankan kepala pada papan meja
Buncah oleh itu kata yang belum punya bumi tapi telah
mengejar pula
ke dalam dunia yang belum sudah

Beberapa kebuncahan hadir di sini, di sekitar "dua dunia yang belum sudah": ada "buku yang terbuka yang belum dibaca" dan "buku yang harus aku sudahkan", ada dunia Bapa dan Abang yang sudah ditinggalkan dan dunia diri yang tak terurus, cemas, sendiri (periuk yang selalu terbuka, kamar yang seperti ruang kuburan "yang digalikan oleh nyala pelita"); bersamaan dengan itu, ada sebuah dunia dari orang banyak, teman-teman, mereka yang hendak pergi bekerja dan ketakutan, lelaki yang ditangkap dan "dibawa", ibu atau bininya yang menangis, yang semuanya dipersatukan oleh kehadiran musuh di jalan-jalan dan berita dari Yogya, tentang para pemimpin Republik—dan tentu saja Republik mereka semua—yang sedang terancam.

Pada saat yang sama ada dunia "aku" yang juga masih belum selesai.

Pilihan keras antara dua dunia itu juga tergambar dari segi pandang lain—dan dengan penyelesaian yang lain pula—dalam sajak Chairil Anwar untuk Gadis Rasid, dari *Yang Terampas dan Yang Putus* (tak bertanggal):

Antara
daun-daun hijau
padang lapang dan terang
anak-anak kecil tidak bersalah, baru bisa lari-larian
burung-burung merdu
hujan segar dan menjebur
bangsa muda menjadi, baru bisa bilang "aku"
Dan
angin tajam kering, tanah semata gersang
pasir bangkit mentanduskan, daerah dikosongi
Kita terapit, cintaku
—mengecil diri, kadang bisa mengisar setapak—
mari kita kepas, kita kepas jiwa mencari jadi
merpati
Terbang
mengenali gurun, sonder ketemu, sonder mendarat
—the only possible non-stop flight
Tidak mendapat.

Sajak itu memang berbicara dengan lebih menegakkan kepala ketimbang sajak Rivai Apin, tapi dengan rasa cemas yang tak jauh berbeda: bersama bangsa yang baru jadi ini, bangsa yang masih muda ini (yang baru bisa bilang "aku"), "kita" terjepit, terapit. Di satu sisi suasana tenang, penuh harap, naif, dan tak berdosa. Di sisi lain "angin tajam kering, tanah semata gersang". Di antara itu, sang penyair tidak memilih salah satu dari keduanya. Di sini kita temukan kembali mo-

tif "melupakan" yang kita dapatkan dalam sajak-sajak lain, meskipun kali ini bukan dengan kiasan "laut": kita memilih "terbang"—sebuah "tujuan biru" juga akhirnya, yang tanpa berhenti, tanpa mendarat, tanpa mendapat. Mungkin inilah "lupa yang aktif", *aktive Vergeszlichkeit* dalam pengertian Nietzsche, pemikir yang dikagumi Chairil itu. Perjalanan adalah segala-galanya.

Sebuah sajak Chairil Anwar yang lain, *Pemberian Tahu*, terbaca sebagai sepucuk surat perpisahan yang dikirimkan dari sebuah kepergian. Ada tersirat rasa sedih, tapi nada itu tegas memutus: "Ini juga kutulis di kapal, di laut tidak bernama". Alamat bukan lagi soal yang penting.

*

BAHKAN asal juga sesuatu yang problematis. Saya ingin mengambil banyak contoh dari Asrul Sani di sini: ia bukan saja seorang penulis penting yang jarang ditelaah kembali, tapi juga ia seorang penyair dan penulis esai. Esai, seperti ditulisnya, akhirnya adalah puisi: ia "menghendaki pengalaman hidup". Ia bersifat sastra "bukan oleh karena masalahnya", tapi karena sesuatu yang mula-mula "hanya dimengerti" oleh pengarang, "kemudian tidak lagi dipisahkan dari darah dagingnya".[21] Pada saat yang sama, bentuk ini juga merefleksikan percaturan, perbenturan, dan bahkan polemik dengan kehidupan ide-ide dari suatu masa, dari suatu tempat.

Dalam hal Asrul, masanya adalah di sekitar dasawarsa pertama kemerdekaan Indonesia. Tempatnya: Jakarta, kehidupan kesusastraan dan intelektualnya. Jakarta agaknya punya tempat khusus bagi penulis ini. Dengan nama Ida Anwar ia menulis suatu rubrik yang tampaknya direncanakan untuk terbit secara teratur di majalah *Ze-*

---

21 "Surat Singkat tentang Essay", Gelanggang, *Siasat*, 1 April 1952, 9.

nith di tahun 1952, tapi gagal, "Surat dari Jakarta". Hampir dua puluh tahun kemudian, di tahun 1968, di majalah *Budaja Djaja* ia juga menulis satu seri esai, "Ibu Kami Adalah Jakarta". Jakarta, tulis Asrul Sani di dalam editorialnya untuk majalah *Zenith* di bulan Juni 1951, adalah tempat "di mana segala nilai 'bertepuk-gelombang'", di mana orang menemukan "arena kebudayaan dan kehidupan Indonesia baru".

Dari arena "kehidupan Indonesia baru" itulah ditulis sebuah esai di bulan September tahun 1948. Asrul Sani berbicara tentang "Orang Tak Berasal". Esai ini semacam surat, atau lebih tepat sebuah polemik, antara "aku" dan "engkau":[22]

> "Sekali pernah aku mendapat kesempatan untuk melihat kembali kepada diriku. Waktu itu malam amat baik. Bunyi bedil tidak lagi kedengaran. Kematian yang mengawang-awang di atas kepalaku beberapa waktu yang lalu telah pergi. Mereka yang menghendaki kematianku telah pergi.
>
> Sejauh-jauh mata memandang hanya kelihatan gelap bertemu dengan gelap. Sunyi rasanya sesudah ingar-bingar yang begitu hebat. Teman-temanku telah keluar dari tempat persembunyiannya dan sekarang duduk bersama-sama. Mereka pun diam. Aku berdiri dan memandang sekeliling. Keluasan mengecilkan hati. Adakah tangkal yang diberikan ayahku untuk menghadapi keluasan ini? Ucapannya yang manakah yang mesti kupegang. Segala ucapan-ucapannya yang baik tidak ada sedikit juga mempunyai hubungan dengan keadaanku pada saat itu. Keadaan ini baru. Aku mesti membuat segala-gala yang kuperlukan. Karena aku tidak ada menerima barang sesuatu yang dapat kupakai di sini.
>
> Tidak ada peninggalan yang hendak kuingkari dan kutidakkan. Segalanya mengenai hidup yang lalu.

---

22 *Siasat*, Tahun II No. 80, 18 September 1948.

> Ah, engkau telah menuduh aku sebagai seorang perusak dari peninggalan lama. Aku tidak mengerti tuduhanmu itu. Bagaimana aku akan dapat merusak atau menginjak-injak peninggalan lama, sedang peninggalan ini tidak ada. Ya, peninggalan inilah yang tidak ada. Yang ada ialah titik-mula. Dan titik ini terdapat di antara berakhirnya zaman lama yang tak sampai padaku dan permulaan dari pendirian sebuah rumah baru yang harus kudirikan dengan tenaga sendiri."

Esai ini—ditulis dengan sedikit berlebihan dan berulang-ulang di sana-sini, sebagai sebuah pembelaan—boleh dianggap sebagai sebuah penegasan baru dari pernyataan yang sebelumnya pernah terdengar dan kemudian akan terdengar lagi: keputusan memilih antara yang lama dan yang baru dalam masalah kesusastraan—dan hubungannya dengan bangsa—yang seakan-akan tak pernah berhenti dibicarakan itu.

"Aku tidak lari dari timur dan aku tidak membabi buta ke matahari terbit," tulis Asrul pula. "Aku tidak menelan segala yang datang dari sana." Baginya, apa yang ada padanya sekarang dan yang masih akan ia terima "bukanlah kepunyaan orang barat semata-mata". Ini adalah hak milik hidup, biarpun di mana hidup ini berada. Dan ia menegaskan: "Aku hanya hendak pergi ke kehidupan."

Di bagian lain:

> "Aku tidak mau tinggal. Aku tidak mau tinggal pada benda-benda usang. Aku tidak benci kepada peninggalan suci ini. Tetapi aku tidak mau dibawa kembali ke Borobudur atau Mendut dan di sana menggosok segala patung-patung dan ukiran-ukiran sehingga indah dan baru kelihatannya. Lalu aku berkata kepada orang lalu: 'Lihatlah, betapa indahnya pusaka nenek moyang kami!' Lalu aku menepuk dada karena riang. Tetapi benda mati ini tetap mati dan

sebentar lagi akan kotor pula.... Ia tidak bertambah hidup. Sedangkan bertambah besar pun persetan ini tidak mau."

Bagi Asrul Sani, yang lampau tak ada kaitan yang berarti dengan dirinya. Zaman Majapahit hanya ia baca, tapi ia tidak merasa bahwa zaman itu pernah ada. "Pusaka ini ialah penjajahan. Ia hanya meninggalkan kematian untukku."

Jika sejarah tidak berbicara seperti yang dikehendaki, yakni untuk mendefinisikan asal seseorang, ternyata demikian juga ilmu bumi. Memang di sini faktor asal lebih bisa diungkapkan, tapi "asal" itu juga nisbi: di tapal batas. Di dalam Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin saya menemukan sebuah naskah Asrul Sani, dalam ketikan, yang tak jelas bagi saya kapan pernah diterbitkan dan di mana. Dengan semacam judul yang berbunyi "dokumenter-puitis", naskah itu bagi saya menggambarkan lebih jelas lagi posisi di tapal batas itu, juga motif laut yang sudah kita kenal dari sajak-sajak di tahun 1940-an:

"Berlari melalui beragam padang ilalang yang tidak dikenal, beroleh impian dan merindu karena kepulauan yang dilingkungi laut luas, rakun senja karena kabut yang ada di pegunungan, kemudian insaf bahwa negeri sendiri berada di tapal batas, dan bergembira karena diri tergolong pada kaum berjumlah kecil yang dapat memandang lepas mengatasi batas kampung halaman. Kita dapat lihat bukan sanak-saudara meninjau dari laut, saudara-sedarah-sedaging menunggu terpesona tiada mau pergi dari pantai dan kita terombang-ambing antara langit dan bumi, malu karena belum punya perumahan sendiri.

Siapa yang mengerti ini ikutlah berjalan dan yang tiada mau tahu boleh tetap jadi proleet, dan beranak-pinak sebanyak-banyaknya. Ini perlu karena negara butuh tentara dan karena presiden yang telah menaikkan bendera Sri Baginda di atas istananya dan hanya

menanggalkan tanda keangkatan panglima jika syahalam hendak beradu telah mengatakan bahwa akan ditiadakan pembangunan besar-besaran.

Sebagai orang-orang muda yang baru bebas kami berhati lega, tetapi masalah-masalah telah melemparkan kami dalam krisis, sehingga kami menyangka bahwa kami adalah angkatan tersumpah, dan supaya dapat hidup harus punya daya dari seorang pemberontak terhadap negaranya, seorang murtad terhadap agama, seorang immoralist terhadap moral."

Yang menarik dari esai ini—yang di tengahnya mengutip sajak *Gerontion* dari T.S. Eliot dan ucapan Karl Scheffler yang menulis *Form als Schicksal*—ialah bahwa dengan sikap cemooh yang cantik suatu suasana perbatasan juga terbit dari pilihan kata dan penggunaan lanskap: di antara kutipan Eliot dan Scheffler, dengan struktur kalimat yang terasa berasal dari bahasa Belanda atau Inggris ("kami harus punya daya dari..."), naskah Asrul Sani ini menyebut juga "padang ilalang", "kampung halaman", "Sri Baginda" dan sang "syahalam" yang baru mau meninggalkan tanda kebesarannya bila "hendak beradu". Yang pedalaman dan yang seperti hikayat sekaligus hadir dengan yang kota dan yang datang dari Barat ("proleet", "krisis", "immoralist"). "Aku tidak lagi mau bicara tentang Barat dan Timur, karena arca-arca yang kukenal semuanya hanya dapat dipandang dengan berpatokan pada waktu," tulis Asrul menjelang akhir tulisan pendek ini. Dikatakannya akhirnya:

"Kenapa kita harus ceraikan dua orang yang sedang berjalan saling-mengarah ke masing-masing. Kita di sini telah temui orang seorang dalam masyarakat, orang di sana mencoba menegaskan tempat orang seorang dalam masyarakat. Suatu hari kita akan hilangkan tapal yang selama ini mengganggu fikiran dan tindakan

dan kita akan berpandang-pandangan dengan tidak melepaskan pribadi masing-masing.... Akhir-akhirnya toh harus ditandatangani warkah zaman kita sendiri. Suatu penentuan tempat dalam waktu yang jalan terus."

Penentuan tempat dalam waktu yang jalan terus ini pada akhirnya juga pilihan kepada posisi tapal batas yang tak selesai. "Kalau Indonesia datang pagi hari ini, maka sore nanti Asia akan datang. Kalau Asia sampai, maka dunia akan datang dan kalau ini juga telah sampai barangkali Tuhan sendiri akan datang." Kalimat itu mengawali sebuah esai yang, seperti esai-esai Asrul umumnya di masa itu, cemerlang, berani, dengan aforisme-aforisme yang mendadak, dan tanpa fokus: "Dari Catatan Atas Kertas Merah Jambu" (bertitimangsa "Mega Mendung, 20 Desember 1949" dan terbit dalam majalah *Mimbar Indonesia* di awal tahun 1950). Revolusi telah membentuk negara, memang, tapi "revolusi jiwa" tidak akan berhenti. Masa sekarang adalah "masa penemuan manusia yang intensif".

"... saat ini orang jadi penyair, pengarang, bukan saja lagi karena bakat atau panggilan, tetapi karena terpaksa. Kita telah melihat dan merasai dan mengalami segala macam hal sehingga terpaksa jadi penyair. Derita dunia adalah derita kita, karena kita adalah ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia...."

Ada yang sedikit melambung di sana ("Derita dunia adalah derita kita"), tapi tampaknya itulah dasar untuk argumen lebih lanjut untuk, sekali lagi, menyelesaikan soal "timur" dan "barat" yang tak habis-habis dibahas itu. Tapi dengan demikian pula masalah apa dan di mana "bangsa" terasa menjadi bukan soal pokok.

Dari sini pula agaknya sebuah dokumen yang kemudian terkenal dalam sejarah kesusastraan Indonesia mendasarkan diri: Surat Ke-

percayaan Gelanggang.

Surat Kepercayaan itu adalah sebenarnya sebuah manifesto yang sampai sekarang bagi saya tak jelas alasannya untuk dicetuskan. Di belakangnya adalah sebuah perkumpulan yang beranggotakan sastrawan dan pelukis terkenal dari masa sesudah perang, "Gelanggang Seniman Merdeka".[23]

Perkumpulan ini didirikan 19 November 1946, atas usaha Chairil Anwar. Mereka mempunyai sebuah medium di warta sepekan *Siasat*, sebuah lembaran untuk puisi, esai, cerita pendek, dan resensi, yang disebut Gelanggang. Mungkin sekali Surat Kepercayaan itu adalah untuk menegaskan "dasar pegangan" perkumpulan itu—meskipun kemudian ternyata begitu besar perbedaan yang terjadi di antara para anggotanya (antara lain Pramoedya Ananta Toer dan Asrul Sani, pelukis Basuki Resobowo yang kemudian jadi tokoh Lekra dan pelukis Mochtar Apin). Dokumen itu diterbitkan di Gelanggang 23 Oktober 1950, setahun setelah Chairil meninggal pada umur 27 tahun. Dari beberapa kalimat di dalamnya, kita menemukan Asrul Sani di sana:

> SURAT KEPERCAYAAN GELANGGANG
>
> Kami adalah ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia dan kebudayaan ini kami teruskan dengan cara kami sendiri. Kami lahir dari kalangan orang-banyak dan pengertian rakyat bagi kami adalah kumpulan campur-baur dari mana dunia-dunia baru yang sehat dilahirkan.
>
> Ke-Indonesia-an kami tidak semata-mata karena kulit kami yang sawo matang, rambut kami yang hitam atau tulang pelipis kami yang menjorok ke depan, tapi lebih banyak oleh apa yang diutarakan oleh wujud pernyataan hati dan pikiran kami. Kami

23 Menurut Ajip Rosidi, *Ichtisar Sedjarah Sastra Indonesia* (Bandung: Penerbit Binatjipta, 1969), 93 dst.

tidak akan memberikan suatu kata-ikatan untuk kebudayaan Indonesia. Kalau kami berbicara tentang kebudayaan Indonesia, kami tidak ingat kepada melap-lap hasil kebudayaan lama sampai berkilat dan untuk dibanggakan, tetapi kami memikirkan suatu penghidupan kebudayaan baru yang sehat.

Kebudayaan Indonesia ditetapkan oleh kesatuan berbagai-bagai rangsang suara yang disebabkan oleh suara-suara yang dilontarkan dari segala sudut dunia dan yang kemudian dilontarkan kembali dalam bentuk suara sendiri. Kami akan menentang segala usaha-usaha yang mempersempit dan menghalangi tidak betulnya pemeriksaan ukuran-nilai.

Revolusi bagi kami ialah penempatan nilai-nilai baru atas nilai-nilai usang yang harus dihancurkan. Demikianlah kami berpendapat bahwa revolusi di tanah air kami sendiri belum selesai.

Dalam penemuan kami, kami mungkin tidak selalu asli; yang pokok ditemui itu ialah manusia. Dalam cara mencari, membahas dan menelaahlah kami membawa sifat sendiri.

Penghargaan kami terhadap keadaan keliling (masyarakat) adalah penghargaan orang-orang yang mengetahui adanya saling pengaruh antara masyarakat dan seniman.

Jakarta, 18 Februari 1950

Teks itu[24] juga memperlihatkan apa yang pernah diucapkan Asrul Sani: pencarian tempat dalam waktu yang berjalan terus. Kebangsaan bukanlah sesuatu yang datang dari masa lampau, dari suatu tempat, tapi dari sikap yang akan diekspresikan: "apa yang diutarakan oleh wujud pernyataan hati dan pikiran kami". Dengan kata lain, peninggalan lama tidak ada; yang ada adalah seperti disebut dalam esai "Orang yang Tak Berasal' di tahun 1948, "titik mula". Dua kali teks itu berbi-

24 Dikutip dari Ajip Rosidi, *Ichtisar*, 93-94.

cara tentang yang "baru yang sehat": hasil pertemuan dari "kumpulan campuran baur" yang bernama rakyat, dan sebuah penghidupan kebudayaan. Yang penting bukan asal, melainkan proses ke depan.

Pada saat yang sama, teks itu menarik karena ia tidak berbicara tentang sebuah kita, melainkan kami. Ia terasa berbicara kepada orang lain, yang bukan-Indonesia: "Demikianlah kami berpendapat bahwa revolusi di tanah air kami sendiri belum selesai." Kesadaran akan wujud "kami sendiri"—sebuah ekspresi kebangsaan—bertaut erat dengan sebuah dialog, mungkin sebuah konfrontasi, dengan yang "lain", yang tidak disebut sebagai "kita".

Dalam meletakkan asal sebagai sesuatu yang problematis, dalam meninggalkan niat "melap-lap hasil kebudayaan lama sampai berkilat dan untuk dibanggakan" dan sekaligus menyatakan diri sebagai "ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia", Asrul Sani dan kawan-kawan tak urung memunculkan satu hal: sebuah nasionalisme, sebagai bagian dari harapan modernitas yang sudah bergabung dari masa sebelumnya.

*

KONTINUITAS dengan masa sebelumnya itu bukan kebetulan. Tapi rupanya inilah yang banyak dikatakan orang: bahwa dengan Surat Kepercayaan Gelanggang, sekelompok sastrawan yang lazim disebut sebagai "Angkatan '45"[25] mengungkapkan "konsepsi"-nya; bersama itu, yang lahir adalah suatu ekspresi literer dan pemikiran yang berbeda sepenuhnya dengan penulis-penulis Pujangga Baru dan tahun 1930-an.

Orang umumnya tidak melihat bahwa apa yang dikemukakan S. Takdir Alisjahbana dalam majalah *Poedjangga Baroe* yang terbit di tahun 1949—sebagai semacam pembelaan diri terhadap serangan atas

25 Ajip Rosidi, *Ichtisar*, hlm. 94. Lihat juga H.B. Jassin, *Kesusastraan Indonesia Modern*, I, hlm. 53.

dirinya dan generasinya—memang cukup punya dasar: pertentangan generasi itu "sangat dipertajam". Pada hakikatnya, kata Takdir, perbedaan antara "Angkatan '45" dan Pujangga Baru itu "tidak nyata sekali-kali".[26]

Sebenarnya bukan hal yang mengejutkan bahwa ide tentang "ke-Indonesia-an" yang ditawarkan oleh Surat Kepercayaan Gelanggang dan oleh Takdir Alisjahbana tak jauh berbeda benar. Nasionalisme ini punya benih di banyak kalangan terpelajar di Indonesia, terutama yang jauh dari pusat-pusat tradisi. Seperti sudah kita lihat, nasionalisme ini lebih merupakan gagasan mendefinisikan sebuah bangsa dari unsur-unsur yang harus dilupakan dari masa lalu, ketimbang sebagai gagasan untuk membedakan diri dengan bangsa lain di masa kapan pun.

Cetusannya tidak cuma terbatas sebagai usaha kalangan kesusastraan. Di tahun 1948 Presiden Sukarno juga mengatakan hampir sama dengan apa yang diutarakan Takdir satu dasawarsa sebelumnya: kita ini, katanya, baik di masa Majapahit maupun di masa Sriwijaya, di dalam sejarah yang telah lampau, "belum pernah mengalami kebudayaan nasional".[27] Nasionalisme yang menengok ke masa depan ini sebelumnya sudah terdengar di kalangan PNI (Pendidikan Nasional Indonesia), antara lain sebagai reaksi terhadap usaha pemerintah kolonial di pertengahan 1930-an untuk memecah pergerakan nasional dengan mempersempit geraknya hanya pada wilayah masing-masing. Antara Desember 1937 dan Maret 1938 para pendukung pergerakan nasional di harian *Kedaulatan Ra'jat* memprotes regio-

---

26 Kata Pengantar untuk *Poedjangga Baroe*, Nomor Peringatan Sepuluh Tahun. Sebenarnya majalah itu terbit pertama kali Juni 1933, tapi di zaman pendudukan Jepang dan beberapa tahun sesudahnya menghilang. Pandangan yang tidak melihat perbedaan hakiki di antara kedua angkatan itu juga dikemukakan oleh Ajip Rosidi, dalam prasaran untuk simposium sastra di Jakarta 14 Agustus 1960. Dimuat dalam Ajip Rosidi, *Kapankah Kesusastraan Indonesia Lahir?* (Jakarta: Bhratara, 1964), 34-36.

27 Pidato Presiden Sukarno di depan Kongres Kebudayaan di Magelang, 1948. Dimuat dalam majalah *Indonesia*, nomor Kongres, 1950, 17.

nalisasi itu, dan mencemooh semangat yang mereka namakan "Indonesia merdeka di bawah kerajaan Majapahit".[28]

Penolakan Asrul Sani yang tidak mau "dibawa kembali ke Borobudur dan Mendut", fragmen-fragmen pemikirannya seperti yang sudah kita lihat di bagian terdahulu tulisan ini—dan juga yang terserak di pelbagai tulisan lain[29]—memang tidak jauh dari pendirian yang disebut tadi: memandang ke-Indonesia-an bukan sebagai satuan rasial maupun asal-usul, melainkan sebuah proyek, sebuah penciptaan dengan bahan-bahan yang ada maupun yang belum ada. Dengan kata lain, suatu "wujud pernyataan hati dan pikiran", sesuatu yang lahir bersama berlakunya acuan modernitas.

Asrul Sani sendiri memperlihatkan titik persamaan itu di tempat lain, persisnya ketika ia menggarisbawahi faktor waktu dalam mendekonstruksikan pembedaan Timur-Barat yang tak putus-putusnya merundung pemikiran kebudayaan di Indonesia itu. "Aku tidak lagi mau bicara tentang Barat dan Timur, karena arca-arca yang kukenal semuanya hanya dapat dipandang dengan berpatokan pada waktu," tulis Asrul dalam "dokumenter-puitis"-nya yang saya kutip di atas.

Pandangan seperti ini dilihatnya ada juga pada Takdir Alisjahbana, yang telah memperlihatkan apa yang disebutnya sebagai "kesadaran-tarikhi". Takdir melihat Barat, atau Eropa, masih sebagai sesuatu yang terpisah, tapi dalam pemisahan itu "ia telah memasukkan unsur waktu dalam penilaiannya". Takdir "mau menyelesaikan masalahnya

---

28 Disebut dalam Rudolf Mrazek, *Sjahrir: Politics and Exile in Indonesia* (New York: Southeast Asia Program, Cornell University, Ithaca, 1994), hlm. 157-158. Lihat juga Kees Snoek, "Tanpa Baju Besi: Tentang Pengarang Belanda Eddy du Perron dengan Sutan Sjahrir dan Kawan-kawannya", *Kalam*, edisi 8, 1996, hlm. 92.

29 Lihat juga "Fragmen Keadaan" IV, *Siasat*, 10 Desember 1950. "Dalam hal ini kita tidak usah malu-malu, karena segalanya menghendaki kejujuran: kebudayaan Indonesia dalam keadaannya seperti sekarang ini—pada hakikatnya belum ada, yang ada kebudayaan daerah. Ada orang mengatakan bahwa kebudayaan Indonesia adalah jumlah dari kebudayaan daerah. Bagi saya amat sulit untuk menganggap suatu cara hidup hasil dari 1 + 2 dsbnya." Sebelumnya, dalam "Fragmen Keadaan" II, *Siasat*, 29 Oktober 1950: "... ke-Indonesia-an kita adalah ke-Indonesia-an yang belum pernah ditemui dalam sejarah kita sendiri." Ejaan diperbarui.

lebih lagi menurut waktu daripada batas-batas ilmu bumi".[30]

Di sini sebenarnya Asrul telah bertolak lebih jauh; ia membedakan diri dari para pemikir Indonesia sebelumnya. Dengan melihat Timur-Barat sebagai soal perbedaan waktu, ia menampik penghakikian dikotomi itu. Kita tahu bahwa jika Takdir melihat Barat "masih sebagai sesuatu yang terpisah", terlebih lagi Sanusi Pane dan Sjahrir; keduanya, seperti halnya banyak cendekiawan Indonesia sebelum dan sesudah perang, melihat perbedaan Timur-Barat hampir sepenuhnya sebagai keterpisahan hakiki. Sanusi terkenal dengan melambangkan Timur sebagai Arjuna yang bisa teguh bertapa dan Barat sebagai Faust; demikian pula Sjahrir berbicara tentang sifat Faust, sifat Barat, yang berarti "kehidupan yang menggelora, kehidupan yang mendesak maju, kehidupan dinamis" yang tidak dipunyai Timur.[31]

Terhadap penghakikian ini, dengan melihat perbedaan Timur-Barat dalam "kesadaran-tarikhi", Asrul Sani mengemukakan apa yang beberapa puluh tahun kemudian baru dikemukakan Edward Said dalam *Orientalism*-nya: pandangan tentang Timur yang seakan-akan tunggal dan tak berubah, pandangan yang datang dari kaum orientalis sebagai bagian dari proyek manunggal kekuasaan/pengetahuan, yakni proyek yang telah mengkonstruksikan Timur yang bisa dikonseptualisasi dan dikendalikan pula. Seperempat abad sebelum Edward Said, di akhir tahun 1953, Asrul menulis dengan berapi-api tentang rasa geram generasinya terhadap hal itu:

> "Angkatan ini merasa bahwa beberapa sifat-sifat yang diberikan orang kepada pengertian timur dan barat tidak benar. Misalnya,

---

30 Dalam "Fragmen Keadaan" II, *Siasat*, 29 Oktober 1950. Pendapat Asrul Sani tentang Takdir dalam perkara ini, lihat "Kita dan Eropah", *Konfrontasi*, Januari-Februari 1955, 12.

31 Sjahrazad (Sutan Sjahrir), *Renungan dan Perjuangan* (terjemahan H.B. Jassin, Jakarta: Djambatan, 1990, cetakan ke-4), 158. Dikutip oleh Keen Snoek, dalam tulisan di atas, 89.

> bahwa orang timur itu tidak individualistis, suka gotong-royong dan tidak materialistis, sedangkan orang barat adalah individualistis, materialistis dan sebagainya. Angkatan ini tahu benar bahwa sumber dari penamaan ini adalah beberapa kaum ahli ilmu bangsa-bangsa yang sudah guyah lututnya dan melampiaskan perasaan romantiknya di negeri ini. Ahli-ahli ilmu bangsa-bangsa ini telah berhasil mendidik murid-murid yang baik di antara angkatan tua kita. Angkatan sekarang hanya mengetahui dari pengalaman bahwa pelbagai kualifikasi yang diberikan itu tidak benar, tetapi... sangat makan hati sekali, karena padanya belum ada lagi senjata yang ingin ia punyai untuk menyatakan kebenarannya...."[32]

Di tahun 1955, argumen itu dikemukakannya kembali dengan lebih tenang, walaupun dengan sama tajam dan perseptif. Pertemuan kita dengan Eropa atau Barat, kata Asrul kali itu—sebuah pertemuan untuk suatu dialog—berlangsung timpang. Sebab hal itu terjadi ketika "kita telah sampai pada tingkatan membisu".

> "Seruan yang diarahkan kepada kita tidak pernah kita jawab, karena kita tidak berada dalam keadaan menjawab, jangankan lagi untuk menjadi seorang kawan atau lawan dalam suatu percakapan. Sering orang-orang Eropa mencoba menempatkan kita di kedudukan yang pasti yang tak dapat berubah dan dengan demikian menyangka akan dapat meramalkan apa reaksi kita terhadap berbagai hal, berdasarkan pengetahuan tentang bermacam buku lama kita."[33]

---

32 "Sumber-sumber Ketjil Ditengah Air", *Siasat*, No. 342, Desember 1953, 9.

33 Asrul Sani, "Kita dan Eropah", *Konfrontasi*, Januari-Februari 1955, 6-7. Tentang pandangan Edward W. Said, lihat *Orientalism* (New York: Penguin Book, 1978).

Dengan pandangan seperti itulah, pernyataan diri baik dalam "Dari Catatan Atas Kertas Merah Jambu" maupun dalam Surat Kepercayaan Gelanggang sebagai "ahli waris kebudayaan dunia" juga semacam konfrontasi ke arah pembebasan—yakni pembebasan dari perumusan orang Eropa, pembebasan dari dikotomi Timur-Barat, dan pembebasan untuk lepas dari "tingkatan membisu". Agaknya itulah sebabnya Surat Kepercayaan Gelanggang dengan menegakkan dagu berbicara tentang "kami", dan tidak tentang "kita": ia berbicara kepada orang asing. Dalam arti tertentu, itu adalah bagian dari ekspresi ke-Indonesia-an. Seperti dikatakannya di tahun 1955 itu pula, bersama dengan lawan-lawan pandangannya, Takdir—dan dengan demikian juga Surat Kepercayaan Gelanggang—punya "satu tempat bertolak", yaitu "perasaan nasionalisme".

Tapi yang terutama membedakan Asrul Sani, dan dalam arti tertentu Takdir, ialah bahwa pembebasan yang saya sebut tadi hanya berarti penciptaan, dan penciptaan tidak bisa berlangsung dalam sikap mempertahankan diri. Eropa adalah suatu kenyataan sejarah yang tak bisa dielakkan, kata Asrul. "Setiap bangsa atau setiap manusia yang ada di muka bumi ini", khususnya yang kita kenal, mau tidak mau "harus memasuki sebuah dunia yang diciptakan oleh peradaban Eropa modern". Hal ini tidak bergantung pada kuasa atau tidak kuasanya lagi Eropa di dunia ini. "Eropa boleh terban dan hancur tapi dunia yang telah diperbuat oleh peradabannya itu akan tetap tinggal dan kita akan harus menghadapinya: dalam pemikiran kita dan dalam kehidupan kita sehari-hari."[34]

Dalam dunia yang seperti itu, seperti pernah ditulisnya sebelumnya, mempertentangkan kebudayaan Barat dan Timur "sebetulnya mencari tenaga dalam kenegatifan, sebagai juga revolusi kita beroleh tenaga dari padanya".

---

34 *Ibid.*, 4.

Pertentangan ini menghendaki pertahanan, tapi, kata Asrul Sani, "Pertahanan belum lagi berarti menciptakan kembali." Pandangan yang tidak defensif sebab itu melihat kebudayaan sebagai sesuatu yang "begitu tersangkut pada waktu—tidak pada watas-watas ilmu bumi".[35] Di sebuah tulisan lain dikemukakannya secara lebih jauh:

> "... kebudayaan tidak mengenal batas ilmu bumi sama sekali. Sebuah sajak mungkin lahir di Afrika Selatan tetapi seorang pembaca Indonesia mungkin dapat merasakannya sebagai merasakan sebuah sajak yang diciptakan bangsanya sendiri. Jika demikian halnya maka sejak ini menjadi miliknyalah dan terjadilah sesuatu dalam masyarakat tanah airnya, dalam suatu masa. Suatu bangsa mempunyai corak yang tertentu dalam suatu masa dalam hubungannya dan rasa tertariknya pada luar negeri."[36]

Asrul Sani memang tidak membuat gampang siapa saja yang ingin "menyatunafaskan kebudayaan dan kebangsaan". Baginya keadaan tanpa rumus "penyatunafasan" itu justru adalah "suatu tragedi dan suatu kemenangan".[37] Namun bagi banyak orang lain, itulah dasar dari ketidaksetiaan, setidaknya ketidakjelasan sikapnya dalam percaturan tentang bangsa, karena di sana terasa bahwa soal itu bukan menjadi soal pokok.

Perkara inilah yang memang timbul ketika Asrul Sani, Chairil Anwar, dan Rivai Apin memimpin majalah *Gema Suasana* di tahun 1948. Dalam nomor pertama majalah itu, Januari 1948, pengantar redaksinya sudah menyatakan niat untuk "menembus kabut dan hawa busuk" yang dilontarkan "pers dan tulisan" di Indonesia yang sejak se-

---

35 "Fragmen Keadaan" II, *Siasat*, 29 Oktober 1950.

36 *Zenith*, Juni 1951. Editorial.

37 "Fragmen Keadaan" II.

telah proklamasi "bersimaharajalela tidak tentu tujuan". Kesan yang terasa dari kalimat itu: sebuah serangan kepada penulisan di media massa nasional waktu itu, yang mungkin karena semacam militansi nasionalistis ataupun yang lain telah tidak merangsang lahirnya pandangan yang tidak sektarian. Dalam nomor Februari di pagina awal majalah itu dimuat satu kutipan panjang dari Ny. Shrimati Sarojini Naidu, tokoh cendekiawan India, yang mengecam apa yang disebutnya sebagai "suatu unsur buruk dalam kesusastraan", dan itu adalah ketika pengarang "mengeluarkan perasaan kebangsaan dan perasaan jenis-bangsa (ras)". Kutipan itu mendalilkan bahwa seorang pengarang berhadapan dengan serba-seluruh-dunia. Ia harus "menegaskan keesaan perikemanusiaan, semangat kerukunan, semangat persatuan, semangat persaudaraan".

Dalam sepucuk surat bertanggal 15 Desember 1951, H.B. Jassin mengecam pandangan orang-orang *Gema Suasana* ini: perlawanan bersenjata terhadap Belanda sedang berlangsung, sebab itu dengan mengecam "perasaan kebangsaan yang sempit" itu Chairil, Asrul, dan Rivai—menurut Jassin—"dengan tidak setahunya jadi alat politik Belanda".[38]

Jassin tidak sepenuhnya adil, tentu, jika dilihat bahwa dalam *Gema Suasana* pula Asrul Sani misalnya menulis sebuah obituari tentang komponis Cornel Simanjuntak: seorang patriot, demikian menurut Asrul dengan akrab dan hormat, yang tidak hanya menggubah musik, tapi juga bertempur melawan pasukan Belanda hingga luka-luka. Yang menarik bagi saya ialah alasan Cornel yang dikutip Asrul untuk meninggalkan musik sementara waktu dan angkat senjata: kebebasan. "Saya tidak ingin perasaan kebebasan itu hilang. Kalau kemerdekaan kita diambil orang, ia pun akan turut hilang. Sekarang

---

38 Tentang hal ini, bisa diikuti dalam Goenawan Mohamad, *Kesusastraan dan Kekuasaan* (Jakarta: Pustaka Firdaus, 1993), 48-49.

ada pertempuran untuk kebebasan ini. Saya tersangkut dalamnya."[39]

Tentu saja di sana yang digambarkan adalah pribadi sang komponis yang angkuh, kukuh, dan menonjol, yang jika berbicara tentang kebebasan lebih berupa kebebasan sebagai manusia—juga ketika perang yang terjadi adalah perang kemerdekaan nasional.

*

AMBIGUITAS Asrul Sani dalam menilai pergulatan yang disebut revolusi itu memang tampak dari hal-hal seperti ini: ia mencemooh Takdir Alisjahbana yang menurut dia menulis "untuk golongan manusia yang menganggap revolusi ini suatu ramai-ramai pada hari Minggu". Ia mengejek Takdir lantaran Takdir, menurut Asrul, menganggap revolusi Indonesia sama dengan "pertunjukan rentak-rentak yang bukan tari", suatu kerepotan yang akhirnya hanya memperlihatkan "jiwa kelembungan yang kempis kembali karena tersenggol batu". Asrul mencemooh karena baginya revolusi itu bukan sia-sia. Dari revolusi itu telah lahir suatu "pergantian penghargaan" dan patokan penghargaan itu kepada manusia,[40] menuju sesuatu yang lebih benar.

Namun di lain kesempatan Asrul melihat bahwa apa yang telah tercapai setelah perjuangan itu barulah "pembentukan yang dihasilkan revolusi-negara".[41] Dengan kata lain, sebuah awal yang terbatas, dan akhirnya juga mengecewakan. Sebab sebuah pemerintahan milik sendiri memang telah terbentuk, tapi ia menjadi sesuatu yang tidak relevan:

"Jika ditanyakan kepada penyair, maka pemerintah ini sudah

---

39 Dalam *Gema Suasana*, Juni 1948.

40 "Fragmen Keadaan" IV, *Siasat*, 10 Desember 1950.

41 "Dari Catatan Atas Kertas Merah Jambu", Mega Mendung, 20 Desember 1949, dimuat dalam *Mimbar Indonesia*, (Januari?) 1950, 19.

> mati. Beberapa tanggung jawab yang masih ia simpan dalam hati, yang diterimanya sebagai konsekuensi dari perbuatannya sendiri—dari negara yang tangannya juga ikut bangunkan—telah lenyap. Dengan adanya keadaan ini maka si penyair sebetulnya boleh bergembira karena ia belum pernah bebas seperti sekarang. Bukan ia sendiri yang mematikan pemerintah, tapi pemerintah yang berlaku sebagai golongan besar telah memperlakukannya (si penyair) sebagai golongan besar memperlakukan golongan kecil, dan dengan demikian meniadakan kewajibannya sendiri terhadap mereka, tapi dengan itu sekaligus membebaskan si penyair dari tanggung jawab. Puisi menuduh bahwa yang berkuasa tidak mau menganggap diri sendiri sebagai seteru. Karena itu puisi engkar untuk menaruhkan harapan kepada yang berkuasa, karena puisi hanya dapat menafsirkan segala tindakan-tindakan pemerintah sebagai kedustaan dan sebagai usaha untuk menutup sesuatu yang sebetulnya tak dapat ditutup."[42]

Tulisan itu bisa jadi hanya suatu cetusan kekecewaan di suatu saat, dan disangkutkan dengan ide mendirikan sebuah "liga drama" di Jakarta. Tapi dasar argumennya menunjukkan sesuatu yang kuat pada Asrul Sani: kebebasan, seperti yang diperjuangkan oleh orang macam Cornel Simanjuntak dengan senjata, pada akhirnya adalah kebebasan pribadi, dan lebih persis lagi: kebebasan ekspresi seorang seniman. Sikap ingkar bukanlah cuma terhadap suatu kekuasaan kolonial, tapi kepada "yang berkuasa" yang juga lahir dari revolusi nasional sendi-

---

42 "Tidak dengan Pemerintah", *Siasat*, 13 September 1953, 14-15. Dalam "Fragmen Keadaan" I, *Siasat*, 22 Oktober 1950, Asrul Sani juga menulis, bila politik "dijalankan menurut istilah-istilah kekuasaan", ia menjadi "suatu sistem, di mana pribadi dan orang-seorang lenyap sama sekali dalam suatu abstraksi: negara". Lihat juga tulisan yang dimuat dengan nama Ali Akbar, "Beberapa Perbandingan", *Siasat*, 15 April 1951. Di sini Asrul Sani juga berbicara tentang "pengertian negara" yang "lebih terkemuka dari pengertian manusia" dan bahayanya "sosialisme-negara" yang merupakan "suatu organisasi-penekan yang akan menghalangi segala kemerdekaan berpikir dan bertindak".

ri. Bahkan hubungan yang tegang dengan pemegang kekuasaan itu bisa jadi "keadaan yang benar", yang mungkin akan berpengaruh pada karya-karya kesenian dan kesusastraan. Di sini Asrul tampil nyaris seorang anarkis: "Esai-esai atau *feuilleton-feuilleton* yang sampai sekarang ditulis sebetulnya belum cukup radikal. Memang ia mengadakan serangan dan memang ia gigih, tapi ia belum lagi: ingkar."[43]

Ide kebebasan yang mendorong ingkar itu agaknya yang membuat dia memberi pembelaan bagi mereka yang menulis "aku" dengan yakin. Ia menampik kolektivitas. Ia mencibir orang-orang yang "berbaris-baris masuk partai politik" dan perkataan "aku" yang mudah disembunyikan di balik perkataan "kami". Semboyan yang dulu dicatkan "di segala dinding kakus dan kamar mandi dan yang kemudian tidak dapat dipenuhi" digantikan dengan disiplin partai, "untuk menutup kelemahan mencari sendiri".[44] Pengarang bisa saja mengikuti ajakan untuk menyatakan "rasa serasa dengan orang-orang sebangsanya dengan memberikan pengakuan: antiimperialisme, antikolonialisme". Tapi ini hanya baik diucapkan oleh "salon-salon sosialis" kepada "nona-nona yang merasa dirinya tergolong kepada wanita yang ikut beremansipasi". Pada akhirnya tiap perasaan "bicara dengan cara sendiri", bukan "menempuh jalan yang telah lusuh ditempuh orang, dan memakai pensil yang telah tumpul dikoreh-korehkan".[45]

Itulah inti dari ke-aku-an. Dengan elokuensinya yang terkenal, Asrul pun menyatakan:

> "Bagi saya ke-aku-an dalam kesusastraan ialah pemberian harga kembali kepada manusia yang telah hampir habis dilapah mesin, oleh rutin dan politisi yang hanya mengenal keumuman dan tidak

43 *Ibid.*

44 "Fragmen Keadaan" I, *Siasat*, 22 Oktober 1950.

45 "Fragmen Keadaan" V, *Siasat*, 4 Maret 1951.

> mengenal variasi. Ini adalah suatu keengkaran terhadap mereka yang hendak menjadikan kita sekelompok serdadu yang dapat dipacukan ke kanan dan ke kiri. Ini adalah suatu penyelamatan dalam masyarakat semacam-demokrasi yang hendak mencekek tiap-tiap kebangsawanan jiwa. Ini adalah teriakan dari manusia yang dilahirkan seorang dan akan dipendam seorang pula dalam bumi."[46]

Bagi Asrul, ke-aku-an semacam itu bukanlah suatu "paham perseorangan yang buruk artinya". Semua itu baru muncul justru setelah adanya "pengakuan terhadap kehidupan kemasyarakatan". Tapi hanya dalam ke-aku-an itulah "seorang penyair beroleh tenaganya", dan dengan itu ia "punya debaran jantungnya sendiri". Ke-aku-an itu, dengan demikian, bertaut dengan kebebasan. Sajak-sajak Chairil Anwar adalah contoh dari konsekuensi kebebasan, yakni "konsekuensi yang harus dijalankan setiap orang yang mulai sadar akan harga dirinya"—tapi juga kesadaran yang "membawasertakan kesunyiannya".[47]

Kita ingat apa yang ditulisnya dalam tulisan "dokumenter-puitis"-nya: generasinya merasa diri "angkatan tersumpah", dan supaya dapat hidup, generasi ini harus punya daya "seorang pemberontak terhadap negaranya, seorang murtad terhadap agama, seorang *immoralist* terhadap moral". Saya kira persis di sinilah Asrul Sani berpisah dari Takdir Alisjahbana, dan persis di sini pula sajak-sajak Angkatan '45 mengambil jalan lain dari kesusastraan yang dibangun oleh penulis novel *Layar Terkembang* itu.

*

---

46 *Ibid.*

47 "Pembahasan Orang-orang Jang Kenes", *Siasat*, 4 Oktober 1953.

KESUSASTRAAN Indonesia dari tahun 1920 sampai tahun 1945, tulis Asrul Sani di tahun 1950, adalah "kesusastraan '*gestabiliseerde burgers*'". Ia mencoba membandingkan kesusastraan pra-1945 itu dengan karya-karya pasca-penjajahan dan menyimpulkan: kesusastraan dari masa Balai Pustaka sampai dengan Pujangga Baru itu adalah "kesusastraan amtenar". Dalam kata Asrul yang lain: apa yang tercetak di sana "bau baju bersetrika dan berudarakan kehidupan yang datar".[48]

Seperti umumnya serangan Asrul Sani dan penulis lain kepada penulis-penulis pra-1945—terutama kepada Takdir Alisjahbana—konklusi di atas tidak disertai contoh; sebuah studi yang tekun tampaknya memang bukan kegiatan yang digemari di tahun-tahun itu. Tapi saya kira secara intuitif penilaian Asrul di sini mengena pada inti: memang ada keresahan terhadap iman dan sifat-sifat Tuhan dalam sajak-sajak Amir Hamzah, dan ada secercah erotik, ada sugesti tentang pelacuran dan hubungan yang tak "terhormat" pada sajak *Mata Berlian* Armijn Pane dan novel *Belenggu*, tapi pada umumnya karya pra-1945—terutama dalam sosok Takdir—berbicara tentang sesuatu yang memang hanya mungkin bisa hidup di antara *gestabiliseerde burgers*.

Saya gemar membandingkan sajak tentang pantai Jakarta dari Amir Hamzah ini dengan *Senja di Pelabuhan Kecil* Chairil yang sudah dikutip di atas. Dalam sajaknya Chairil meloncat-loncat begitu saja ketika menghadirkan pelbagai benda di depan matanya ("gudang", "rumah tua", "tiang serta temali"); dan ia membaurkan semua itu, secara simultan, dengan baris-baris solilokui tentang isi hatinya; ia juga membawakan bunyi-bunyi kata yang sangat beragam dan perhentian yang tak terduga-duga di tengah kalimat. Realitas dari luar dan dalam dirinya mengalir, dan pertemuan terjadi dengan yang kebetulan, langsung, individual, sekaligus begitu jauh dan begitu dekat, tanpa bisa diklasifikasikan.

---

48 "Fragmen Keadaan" III, *Siasat*, 5 November 1950.

Sebaliknya Amir Hamzah. Ia menghadirkan lukisan alam dengan teratur. Deskripsinya tentang tamasya di bandar itu bergerak stabil, seperti baris kata-katanya: sang penyair mengendalikan perspektif dari satu sudut ke sudut yang lain, dari langit ("camar") ke pucuk pohon-pohon ("bakau"), dan dari sini ke permukaan laut ("ubur" datang) yang terhampar di pantai:

Berdiri aku di senja senyap
Camar melayang menepis buih
Melayah bakau mengurai puncak
Berjulang datang ubur terkembang

Kemudian, baru pada akhir sajak, seluruh bait diperuntukkan buat apa yang ada dalam pikiran sang penyair—seakan-akan ini adalah sebuah ruang khusus untuk konklusi, sebentuk "isi" setelah sebuah "sampiran":

Dalam rupa maha sempurna
Rindu sendu mengharu kalbu
Ingin datang merasa sentosa
Mengecap hidup bertentu tuju

Seperti sajak Amir Hamzah itu—yang oleh Takdir dianggap sebagai sebuah karya "maha indah"[49]—fiksi dan esai-esai Takdir juga tak akan melonjak ke dalam apa yang liar, yang jalang, yang nonsens, yang aksidental, tak akan bermain dengan imajinasi yang tak terkendali, tak akan membiarkan impuls-impuls yang jelas ada pada puisi Chairil. Suasananya adalah suasana hidup "bertentu tuju". Se-

49 S. Takdir Alisjahbana, "Puisi Indonesia Zaman Baru", dimuat kembali dalam H.B. Jassin, *Poedjangga Baroe*, hlm. 87.

muanya, dalam cemooh Asrul Sani, menurut "cita-cita". Segalanya dipulas bersih-bersih. Dalam kata-kata Asrul pula: "Gambar-gambar dilukiskan dengan pertolongan mistar hingga segala-galanya lurus...." Pujangga Baru agaknya memang secara artistik "tidak mau apa-apa".

Sebab yang dimaui oleh Takdir hanya bisa diterangkan sebagai sesuatu yang ekstra-artistik: sesuatu yang sesuai dengan agenda modernisasi sosial yang ia susun. Kesusastraan baginya harus ikut dalam *reconstructie arbeid*, kerja pembangunan, bukan sebuah sport mewah. Kesenian tidak bisa untuk tidak punya tanggung jawab, ia bukan *l'art pour l'art*, ia tidak boleh "individualistis", tidak boleh "dekaden".[50]

Dalam hubungan itu ia mengecam sajak-sajak pasca-1945—terutama karya Chairil—bukan saja sebagai cerminan pesimisme yang menurut pandangannya hanya meniru suasana Eropa. Sajak-sajak itu bisa menyegarkan katanya, dalam suatu suasana monotoni, tapi kita toh "tak mungkin terus-menerus mengadakan pemberontakan terhadap apa dan siapa sekalipun". Di akhir tahun 1947, dalam satu seri wawancara dengan Gadis Rasid untuk majalah *Siasat*, Takdir membandingkan sajak-sajak Chairil dengan "makanan rujak asam, pedas, dan asin". Kata Takdir, meneruskan kiasannya:

> "Seharusnya kita mesti girang dengan kesegaran yang dibawanya dalam suasana di negeri kita, asal kita ingat, bahwa rujak yang asam, pedas, asin dan banyak terasinya ini bermanfaat untuk mengeluarkan keringat, tetapi tak dapat dijadikan sari kehidupan manusia."[51]

---

50 Lihat misalnya tulisannya, "Kesoesastraan di Zaman Pembangoenan Bangsa", dalam *Poedjangga Baroe*, nomor peringatan 1933-1938, hlm. 43. Juga "Individualisme en Gemeenschapsbewustzijn in de Moderne Indonesische Letterkunde", *Poedjangga Baroe*, No. 10, Tahun IV, April 1937.

51 *Ditengah-tengah Perdjuangan Kebudajaan Indonesia* (Djakarta: Pustaka Rakjat, 1949). Dikutip kembali oleh Takdir dalam *Perjuangan Tanggung Jawab dalam Kesusasteraan* (Jakarta: Dunia Pustaka Jaya, 1977).

Penyair Belanda Du Perron, yang waktu itu hidup di Indonesia dan mengikuti percaturan intelektual semasanya, menganggap program kesusastraan Takdir yang utilitarian itu sebagai kehendak melahirkan "seniman serdadu". Seniman serdadu ini rupanya "harus begitu picik", kata Du Perron; artinya "karena kepentingan *natie*, bangsa, dan kebudayaan nasional", ia menganggap lebih penting buku jelek daripada ciptaan "individualis congkak", sebab dengan buku jelek itu ia "dapat memberi petuah dan teladan selama satu tahun kepada yang disebut 'massa' itu".[52]

Gaya mencemooh ini pasti menyenangkan Asrul Sani, yang memiliki keterampilan yang sama, tapi saya tidak tahu sejauh mana Asrul ataupun Chairil mengikuti tulisan-tulisan Du Perron dalam *Kritiek en Opbouw* yang terbit pertama kali di bulan September tahun 1938 itu. Tidak jelas adakah mereka mengikuti pula polemik Du Perron dengan Takdir. Tapi saya duga Asrul akan tidak jauh pendapatannya dari sana. Sebab seperti dikatakannya dalam esai di tahun 1951 itu, ia akan melawan "mereka yang hendak menjadikan kita sekelompok serdadu yang dapat dipacukan ke kanan dan ke kiri". Ia juga membela puisi generasinya, yang dinilai Takdir "telah mengambil krisis Barat dan pesimisme Barat".

Yang menarik ialah bahwa di sini tampak betapa puisi lirik mengambil peran dalam pertikaian ini: Takdir seakan-akan memandang kesusastraan dari perspektif roman, sedangkan yang dihadapinya adalah puisi lirik. Dan dalam kesusastraan, tulis Asrul, "sajak adalah bentuk yang sedikit sekali mengandung ideologi, yang sedikit sekali mendasarkan dirinya pada masalah". Sajak adalah "bentuk kesusastraan yang paling primitif". Sajak "bukanlah sumber yang baik untuk mengambil kisah zaman".

174-175.

52 Dikutip oleh Kees Snoek, *op.cit.*

Dengan dasar ini, Asrul tampaknya ingin menunjukkan bahwa puisi lirik tak harus bertautan dengan suatu masa muram di Eropa. Juga tidak dengan suasana habis-merdeka di Indonesia, yang, menurut Takdir, "kaya dan muda", dan sebab itu "harus mengeluarkan sajak-sajak yang bersemangat dan riang".[53]

Kata "harus" itu sendiri akan menghapuskan suatu hal yang bagi Asrul Sani sangat penting: "berlaku jujur" dalam proses penulisan—suatu hal yang ia kembalikan kepada puisi. "Seorang penyair menulis sajak," demikian ia tulis dalam "Fragmen Keadaan" II. "Bukan urusannya apa sajak itu menurut aliran ini atau itu. Ia telah berlaku jujur. Apa yang telah jadi darah dagingnya, itu yang dapat dikeluarkannya kembali."[54]

Dengan sikap seperti ini, bukan kebetulan bila dalam percakapan dengan Cornel Simanjuntak, sebagaimana ia sebut dalam obituarinya, ia mempersoalkan lagu-lagu yang dibuat sang komponis sebagai "barang bestelan" penguasa Jepang untuk propaganda. Simanjuntak bekerja di Keimin Bunka Shidosho, kantor kebudayaan yang menjadi pengarah para seniman di Jakarta itu. Tidakkah ia merasa bahwa ia telah berkhianat kepada dirinya sendiri? "Ini bukan lagi khianat," jawab Cornel, "tetapi saya telah menidakkan diri saya sendiri." Bagi Cornel, apa yang dihasilkannya bukanlah hasil seni. Jangan lihat keindahannya, katanya, melainkan hasilnya, sebagai sesuatu yang berfaedah: mendidik rakyat untuk mengenal tangga nada yang lebih kompleks. Maka ketika Takdir mengambil metafor "rujak" untuk puisi—dan berbicara tentang "manfaat"—tokoh Pujangga Baru itu pun tampak sebagai yang dikatakan Asrul Sani tentangnya: "[Dari segi] artistik kita tidak tahu siapa Takdir Alisjahbana sebenarnya."[55]

---

53 "Sebuah Pembelaan", *Siasat*, 20 Mei 1951.

54 *Siasat*, 29 Oktober 1950.

55 "Fragmen Keadaan" III, *Siasat*, 5 November 1950.

Memang ada sesuatu yang paradoksal pada posisi Takdir. Ia mengecam para seniman yang ikut bergabung dengan Keimin Bunka Shidosho, termasuk Sanusi Pane, dan melihat sikap itu sebagai "penyerahan jiwa". Lebih tajam lagi ia mengkritik H.B. Jassin, sekretaris Pujangga Baru yang patuh dan kemudian "patuh pula pada gerombolan kesusastraan di zaman Jepang". Jassin, dalam bukunya *Kesusastraan di Masa Jepang* yang terbit setelah kemerdekaan, membela kolaborasi itu. Ia mengakui bahwa itu adalah sikap "bunglon", tapi baginya sikap bunglon pun mengandung sesuatu yang baik: warna sang bunglon bertukar menurut tempat ia hinggap, tapi ia sendiri tidak akan berubah. Bagi Takdir, dengan mengatakan begitu, Jassin sebenarnya tak paham betul soal seni dan kebudayaan. Bunglon "tak akan pernah hidup benar dari dalam", kata Takdir. Padahal bagi siapa saja yang bercita-cita "pembebasan pribadi", puncak kesempurnaan tertinggi adalah "jadi pribadi yang hidup dari dalam menurut kodrat dan sifat sendiri".[56]

Tapi tidakkah "pembebasan pribadi" dan "hidup dari dalam" itu—yang diakuinya sebagai unsur hakiki bagi seni—sesuatu yang menyimpang dari bentuk ekspresi yang dirancangnya dengan kata "harus"? Dirumuskan secara lain: tidakkah itu suatu bagian dari sport mewah juga, yang jangan-jangan tak berguna buat sebuah proyek modernisasi?

Takdir di sini mewakili sebuah kontradiksi yang memang paling tepat harus disebut *burgerlijk*, lapisan menengah masyarakat yang berada di kota, terutama di gerak awal modernisasi dan kapitalisme: di satu pihak membutuhkan sebuah dunia privat yang leluasa, juga sebuah ruang hidup untuk maju yang luas, tapi di lain pihak cemas akan konsekuensi dari keleluasaan dan keluasan itu. Rasa cemas itu terutama berarah ke dunia di mana imajinasi berlaku tanpa patokan:

---

56 *Poedjangga Baroe*, Nomor Peringatan Sepuluh Tahun, 1949, 5-6.

kesenian. Dalam pandangan Takdir tersirat kuat bagaimana kebutuhan modern, untuk memiliki tertib rasional dalam hal ekonomi dan administrasi, harus bersitegang dengan semangat modernisme kebudayaan—sebuah semangat yang justru lahir dari modernitas itu sendiri, yang impetusnya antara lain telah melahirkan guncangan dan keingkaran. Takdir melihat bahwa dalam modernisme itu, dan dalam pelbagai ekspresi seni eksperimental—yang sebenarnya hendak mencoba melahirkan sensibilitas baru—yang tampak adalah sebuah kekuatan subversif. Ia risau akan Picasso dan Rimbaud, ia sangsi akan Hemingway dan Kandinsky. Dan kita tahu ia khawatir akan "pesimisme" Chairil. Bagi Takdir, kesenian modern telah jatuh. Di satu sisi ke dalam komersialisasi; di sisi lain ke dalam "pemberontakan yang tak bertanggung jawab dan tak bertujuan", atau ke dalam sikap "menyelubungi diri dalam kabut kerahasiaan dan bahasa yang sulit dikaji, tak tercapai oleh manusia biasa, sehingga sosialnya dan fungsi kebudayaannya menjadi amat lemah dan tipis".[57]

Tipikal *burgerlijk*, Takdir selalu mendesakkan soal "tanggung jawab" dan "tujuan", "fungsi" dan "manfaat". Tipikal *burgerlijk* pula, Takdir ingin meletakkan rasionalitas "guna" dan "hasil" dalam seluruh percaturan, dan tak melihat otonomi kesenian sebagai alternatif yang justru bisa membebaskan manusia dari dominasi rasionalitas itu.

Pilihan Takdir adalah pilihan reaksioner. Ia inginkan kembalinya seni seperti "zaman Renaisans", ketika sastra dan seni rupa masih bagian integral dari kepercayaan kepada manusia (dan harapan). Hal macam ini, dalam kata-kata Asrul Sani, "membikin ia tua dan kita tidak mengerti waktu ia menyodorkan pendapatnya itu".[58]

Ia menjadi seperti Sanusi Pane sebenarnya: takut akan Barat yang

---

57 S. Takdir Alisjahbana, *Perjuangan Tanggung Jawab dalam Kesusasteraan* (Jakarta: Dunia Pustaka Jaya, 1977), 177. Juga halaman-halaman sebelumnya.

58 "Fragmen Keadaan" IV, *Siasat*, 10 Desember 1950.

tidak mengibarkan harapan, "Barat" yang mengumandangkan apa yang oleh Sanusi Pane disebut sebagai "nihilisme, negativisme, semangat *Verneinung* dalam pakaian yang gemilang". Yang tidak dilakukan Takdir adalah mengimbau datangnya suatu kekuatan represif, seperti Sanusi di tahun 1940-an mengharapkan "Balatentara Dai Nippon [yang akan] memerangi semangat yang kosong dan kematian cita-cita di Barat" itu.[59]

Toh Takdir, dalam agenda keseniannya, bisa dikatakan sejajar dengan pendirian realisme sosialis. Agendanya untuk membangun "seni baru yang optimis dan positif" tidak jauh jaraknya dari garis Stalinis—yang dalam kenyataannya mengekang kebebasan ekspresi. Dalam hal ini, ia juga lebih dekat ketimbang yang diduganya sendiri dengan apa yang disebut oleh Chairil Anwar sebagai "kebudayaan paksaan" di masa pendudukan Jepang.

Di sini pulalah Chairil Anwar dan Asrul Sani menarik garis. Seperti dikatakan Chairil dalam satu esainya dari tahun 1945, "Hoppla!", generasinya ingin lompat jauh dari zaman ketika kesenian diarahkan, zaman ketika "kesenian" lahir "dengan garis-garis Asia Raya—jarak—kapas—memperlipat ganda hasil bumi—romusha—menabung—pembikinan kapal dan lain-lain". Di tahun 1945 itu, dengan penuh harap, mereka merasa telah bisa meninggalkan sebuah masa yang, bagi Chairil, "mendurhaka pada Kata". Chairil ingin menunjukkan bahwa "Kata tidak membudak pada dua majikan", sebab "Kata ialah These sendiri".[60]

Sebab itulah, "Hopplaa! Loncatan sejauhnya...."

Teriakan dan loncatan ini tentu saja tidak pernah ada dalam imajinasi mereka yang termasuk *gestabiliseerde burgers*. Tapi dunia, ter-

---

59 Dikutip oleh Kees Snoek, *op.cit.*, 96.

60 Dalam perjalanan dengan Asrul Sani dan lain-lain ke rumah Takdir Alisjahbana di Tugu, untuk sebuah pertemuan seniman. Dalam "Sebuah Pembelaan", *Siasat*, 20 Mei 1951, 9.

lebih-lebih lagi kita (kata Chairil), pernah "kehilangan kemerdekaan dalam segala makna". Maka saatnya kita menikmati kembali "kelezatannya kemerdekaan" itu. Namun, seperti yang kemudian kita lihat dalam sajak Chairil: kemerdekaan itu bisa juga berarti terbang dengan *the only possible non-stop flight*, sonder menemu, sonder mendarat.

Sebuah kontras: yang ditinggalkan oleh generasi Chairil bukanlah sebuah "tasik yang tenang, tiada beriak", seperti alam yang ditinggalkan Takdir dalam sajak *Menuju ke Laut*. Yang ditinggalkan oleh Chairil adalah hidup dengan "harga-harga kerohanian yang sudah terobek-robek". Atau, kalau bukan itu, "batu semua!", seperti makian Rivai Apin kepada sekitarnya.

Takdir menuju ke laut, dan ia tahu jalan yang ditempuhnya sukar dan keras, tapi sajaknya pada dasarnya menunjukkan sebuah laut yang terbayang dari "mimpi yang nikmat". Di laut itu ombak pun "ria" dan "bergurau", "keluh dan gelak silih berganti", dan riak yang terempas tampak seperti derai "mutiara bercahaya".

Tidak heran kita bila ia menempuhnya dengan lempang, sebagai bagian dari sebuah rencana (ini juga tuntutan modernitas), seraya menyerukan optimisme. Sebaliknya Chairil terbang, dari sebuah ruang yang terapit dan terancam. Dan si penyair tahu ada kemungkinan yang sangat tidak cantik di depannya: "Tidak mendapat".

*

"KALIAN orang dunia!" kata Rustandi Kartakusuma, penyair *Rekaman dari Tujuh Daerah* dan penulis lakon *Prabu dan Putri*, ke arah Asrul Sani.[61]

"Kalian" berarti Asrul Sani dan kalangan sependiriannya; "orang

---

61 Dalam perjalanan dengan Asrul Sani dan lain-lain ke rumah Takdir Alisjahbana di Tugu, untuk sebuah pertemuan seniman. Dalam "Sebuah Pembelaan", *Siasat*, 20 Mei 1951, 9.

dunia" tampaknya berarti sesuatu yang kemudian sering diucapkan kepada Asrul dan generasinya: ia tak bertanah air di sini, ia menghendaki sesuatu yang tak ada hubungannya dengan ke-Indonesia-an. Rustandi kemudian menulis bahwa kesusastraan Indonesia modern, seperti yang dibawakan Asrul dan Chairil, adalah kesusastraan "mestizo", *mestiezenliteratuur*—dan ia mengatakannya dengan mengejek.[62]

Itu di tahun 1957. Di tahun 1960, Ajip Rosidi dengan berapi-api menuduh bahwa generasi Pujangga Baru dan generasi 1945 punya ciri sama: meskipun mereka "masih makan nasi dan ikan asin", kata Ajip Rosidi, "secara rohaniah tanah air mereka adalah Belanda dan Eropa". Mereka itu ingin kebudayaan baru yang sehat, tapi sama sekali tidak dijelaskan "tempat berjejak yang nyata ataupun akar kehidupan" dari kebudayaan itu. Mereka hanya "tenggelam dalam kebudayaan 'internasional' tanpa mempunyai akar untuk teguh berdiri".[63]

Menjelang akhir tahun 1950-an orang memang gemar berbicara tentang "akar", dan "tanah air", dan juga "kebudayaan nasional", terutama setelah demokrasi parlementer dibubarkan dan diganti dengan demokrasi terpimpin dengan retorika anti-Barat yang keras sejak 1958. Buku puisi yang agaknya mencerminkan masa itu dengan baik adalah *Priangan Si Jelita* dari Ramadhan K.H. (terbit 1958) dan *Balada Orang-orang Tercinta* dari W.S. Rendra (terbit 1957). Inilah masa ketika para penyair menulis pastoral yang hangat, legenda yang digali kembali, lagu dolanan anak-anak dari masa kecil, balada tentang orang sehari-hari. Sering sifat naratif menyelingi atau menggantikan sifat liris. "Aku-penyair" lebih tampak dalam siluet, bukan lagi di atas pentas. Dan hampir tidak ada laut, atau teriakan untuk menghambur ke laut seperti di tahun 1940-an. Dalam sajak-sajak

---

62 Lihat dua bagian dari tulisannya tentang "Ciliwung" dalam *Siasat*, 25 September dan 11 Desember 1957: "Indo-nisasi Ciliwung: Kesusastraan Indonesia Modern *Mestiezenliteratuur*". "Ciliwung" tentu saja lambang bagi Jakarta, arena kebudayaan baru, sekaligus warisan sejarah dan letak dalam peta....

63 Ajip Rosidi, *Kapan Kesusastraan Indonesia Lahir?*, 36 dan 38.

yang umumnya ditulis oleh penyair dari Jawa (yang tidak punya tradisi kuat untuk meninggalkan kampung untuk ke rantau), darat tampaknya lebih memanggil. Jika puisi lirik mendapatkan energinya dari melupakan, yang dilupakan dan disisihkan bukan lagi masa silam, melainkan hal-hal lain, misalnya keterasingan, rantau seberang, atau rasa sesak dusun-dusun. Ajip Rosidi mengatakan bahwa generasinya punya akar yang lebih jelas ketimbang generasi Chairil dan Asrul, yaitu "daerah". Ada anggapan meluas waktu itu memang bahwa "penyair kini mencari pijakan kepada buminya".[64]

Asrul Sani sendiri juga pada suatu saat percaya—bahkan sebelum Ajip berbicara—bahwa ke pedalamanlah kesusastraan Indonesia harus datang. Dalam sebuah simposium di Amsterdam di musim panas tahun 1953, ia mensinyalir bahwa kesusastraan Indonesia modern adalah "kesusastraan kota". Ia juga berbicara betapa para seniman "melupakan pedalaman" ("*achterland*") tempat rakyat hidup dan "tak mengetahui pesimismenya". Impase dalam kesusastraan pun terjadi, karena hubungan dengan hidup kedesaan telah terputus, sementara hidup kekotaan belum sampai ke nilai-nilai yang sejati. Secara rohaniah Indonesia adalah sebuah khaos, dan ini hanya baik untuk cerita-cerita pendek yang terbatas pada kritik-kritik sinis kepada keadaan. Dalam keadaan itu, selama para pengarang tak memasukkan pedalaman dan pedesaan dalam hitungan, kata Asrul, "Mereka tak akan sampai kepada pengenalan diri dan mereka mau tak mau jatuh ke dalam kemiskinan rohani."[65]

Dari Asrul Sani, pernyataan-pernyataan itu menjadi sangat mena-

---

64 Diskusi tentang ini berlangsung misalnya dalam Simposium Hari Puisi di Surakarta, 11 Januari 1956. Dimuat dalam *Budaja* (Yogya), nomor Februari-Maret 1956. Lihat juga Goenawan Mohamad, "Puisi yang Berpijak di Bumi Sendiri", dalam *Kesusastraan dan Kekuasaan*, 67-69.

65 Dimuat dalam *Cultureel Nieuws Indonesie*, 30, 1953, hlm. 817-825. Dua tahun kemudian Sitor Situmorang mengatakan pula, "... kenyataan tetap tinggal bahwa akhirnya daerah puisi Chairil Anwar itu, yang kosmopolitis dan individualistis, berada di tengah-tengah daerah-daerah luas yang asing dari padanya". Dalam majalah *Seni*, Mei 1955, 13.

rik meskipun tak menjadi sangat meyakinkan. Memang sejak awal ia bukan seorang Chairil. Saya mendapat kesan bahwa bila ia berbicara tentang angkatannya sebagai "angkatan tersumpah" yang membutuhkan daya seorang pemberontak + seorang murtad + seorang imoralis, ia tidak berbicara tentang dan buat dirinya. Sajak *Mantera* yang mengingatkan kita akan *Cerita buat Dien Tamaela* Chairil tidak berseru "Mari berlupa!":

Raja dari batu hitam
Di balik rimba kelam,
Naga malam,
mari ke mari!

Aku laksamana dari lautan menghantam malam hari
Aku panglima dari segala burung rajawali
Aku tutup segala kota, aku sebar segala api
Aku jadikan belantara, jadi hutan mati

Tapi aku jaga supaya janda-janda tidak diperkosa
Budak-budak tidur di pangkuan bunda
siapa kenal aku, akan kenal bahagia
Tiada takut pada pitam
Tiada takut pada kelam
Pitam dan kelam punya aku

H.B. Jassin mengambil sajak ini sebagai contoh keragaman pengarang generasi 1945: Chairil "anarkis" dan Asrul "moralis", dan agaknya dia benar.[66] Namun yang tak kalah penting ialah bahwa itu juga contoh corak puisi Asrul Sani: di dalamnya tak ada bunyi yang

---

66 Dalam *Kesusastraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esai*, I, 59.

disonan, baris yang liar, unsur-unsur yang tak sadar, yang gila, dan tak terduga-duga. Sajak di atas disebut "Mantera", tapi sementara dalam puisi Sutardji Calzoum Bachri kekuatan mantra terletak dalam bergaungnya kata-kata yang hadir tanpa petanda (*signifié*), dalam puisi Asrul peran pembentukan makna tidak dibiarkan diambil alih oleh kata-kata itu sendiri. Tak ada khaos yang lepas, tak ada nonsens.

Kiranya memang tepat untuk dirinya bila Asrul mengecam "puisi emosi-semata"; baginya puisi begini ini "hanya mengeluarkan *bruto kracht* saja"—meskipun ia mengakui bahwa terhadap kesenian Pujangga Baru yang *burgerlijk*, emosi bisa diterima sebagai "antipode". Ia menghendaki adanya *Weltanschauung,* sebuah filsafat, sikap hidup, pandangan dunia, dalam sajak-sajak. Ia mencitakan suatu puisi "gigantis" yang menyeluruh, "sebagai imbangan dari robekan-robekan sepintas lalu yang diberikan emosi". Ia memperingatkan penyair yang "tidak mempedulikan suatu *gerichtheid* (kesatuan tujuan)", yang akan hanya berakhir dengan "perjalanan bolak-balik". Salah satu kesimpulannya dalam tulisan di tahun 1948 itu bahkan berbunyi: "Sudah sepatutnya kita menyelesaikan perhubungan dengan aku-binatang-jalang ini yang pada hakikatnya sangat kecil, tertekan ke sudut, dan tidak berkekuatan untuk merangkum segala yang luas. Kita menghendaki satu rumah dan bukan satu kamar."[67]

Agak aneh memang bahwa metafora "kamar" dan "rumah" itu—dan imbauan ke arah suatu *gerichtheid* itu, dan penolakan untuk meneruskan aku-binatang-jalang itu—dipakai sebelum sajak *Orang dari Gunung* di mana penyair menampik pulang. Tapi sajak dan tulisan Asrul memang tidak pernah jauh dari sesuatu yang konvensional. Dengan mudah ia bisa pulang, kembali ke kampung, balik dari rantau ke desa yang dilupakan. Dia bukan 100% durhaka dan ingkar, si Malin Kundang. Sajaknya *Surat dari Ibu* bahkan merupakan seruan

---

67 "Deadlock pada Puisi Emosi-Semata", *Mimbar Indonesia*, 25 September 1948.

dan petuah seorang ibu agar anak berangkat pergi:

Pergi ke laut lepas, anakku sayang
pergi ke alam bebas!
Selama hari belum petang
dan warna senja belum kemerah-merahan
menutup pintu waktu-lampau

Jika bayang telah pudar
dan elang laut pulang ke sarang
angin bertiup ke benua
Tiang-tiang akan kering sendiri
dan nakhoda sudah tahu pedoman,
Boleh engkau datang padaku!

Persoalannya: akankah ia kembali datang kepada sang ibu? Setelah simposium Amsterdam, kita tidak tahu persis bagaimana langkah ke pedalaman Asrul Sani, kecuali barangkali yang tampak dalam tiga sketsa pedesaan dari Sumatera yang dimuat terjemahannya dalam lembaran tentang Indonesia dalam *The Atlantic Monthly* dan sebuah cerita pendek, *Panen*, di tahun 1956.[68] Jassin bahkan dengan skeptis mengikuti "*idille*" kehidupan desa yang dipaparkan Asrul Sani dalam makalah di Amsterdam itu sebagai kehidupan yang dilihat "tidak sebagai orang desa tulen lagi, tapi sebagai orang kota dan kosmopolit yang telah mengelilingi separuh dunia".[69]

Saya kira sketsa-sketsanya untuk *The Atlantic Monthly*—khusus ditulis untuk majalah itu—lebih ditujukan buat pembaca asing, dan apa yang memukau pada *Panen*, seperti pada cerita pendek Asrul

---

68 *Konfrontasi*, 10, 2-15.

69 *Kesusastraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esai*, II (Jakarta: Gunung Agung, 1962), 8.

yang lain, ialah bahwa latar, tamasya, dan alam benda lebih merupakan sebuah pentas pengalaman estetik ketimbang pengalaman sosial. Seperti seru Rustandi kepada Asrul dan kawan-kawan: "Ah, kalian orang dunia!"

Membaca Asrul memang membaca prosa-prosa elegan seorang cendekia kota besar. "Surat dari Jakarta" yang ditulisnya dengan nama samaran Ida Anwar di majalah *Zenith* memperlihatkan Asrul dalam sosoknya yang paling menarik (atau menyebalkan, tergantung dari mana kita menilai): kalimat-kalimatnya memikat, cerdas, sarkasmenya menusuk ke sana-kemari secara beradab, dan dengan sikap aku-lihat-kalian-seperti-badut yang memandang enteng dan enggan terlibat.

Pada dasarnya, ini adalah catatan seorang *flâneur* yang berjalan dan mengamati sekeliling dengan mata ingin tahu dan tak tergesa—dan *flâneur*, dalam kata-kata Walter Benjamin, adalah sebuah produk kehidupan kota besar, yang di dalam dirinya "kenikmatan mengamati adalah raja". Dan tentu saja dengan waktu senggang yang luas. Meskipun pada "Surat dari Jakarta" apa yang diamati dan dituliskan bisa berbicara lebih banyak tentang sang *flâneur* ketimbang tentang Jakarta sendiri.

Demikianlah dalam bentuk surat sang penulis bercerita bagaimana ia membaca *Voyage au bout de la nuit* dari Céline (500 halaman), seraya menyinggung Melville, Miller, dan sajak Amir Hamzah. Ia bercerita juga tentang pengalaman menonton di bioskop Metropole (sebuah gedung yang waktu itu mungkin terbesar di Asia Selatan), percakapan dengan Rosihan Anwar dan Usmar Ismail, atau tentang bagaimana membosankannya Jakarta. Di sana akan terselip sebuah kutipan dari Herzen, dan kemudian catatan tentang pameran seni lukis yang layak dicemooh (Basuki Abdullah, tentu). Tak boleh dilupakan: pertemuan dengan penyair Belanda, Mies Bouhuys, dan juga dengan komponis Amir Pasaribu, yang mendengar seorang pegawai

berkata, "Tidak! Jakarta a-nasional!"

Di sana memang tidak kita temukan apa yang dipertunjukkan orang di panggung sandiwara Miss Tjitjih, atau gambang kromong di daerah Senen—wilayah yang agak jauh dari perhatian sang penulis. Meskipun ia tampak tak pernah diburu waktu: ia jalan terus, terkadang mampir di restoran ruang tunggu Stasiun Gambir untuk minum es. Bahkan ia sempat memberi tahu penyair Mies Bouhuys bahwa "sate kambing yang dicemplungkan ke dalam segelas Bols enak rasanya". Ia seperti tahu banyak hal dan lebih unggul ketimbang orang-orang lain. Ia mengejek habis "perempuan-perempuan istri kaum intelektuil" yang "berlaku seperti perempuan ladang", dan ia dengan menantang berkata, pada saat yang tak diduga-duga, "Sampai sekarang belum ada yang dapat mengatakan kepada saya apa yang dimaksud dengan perkataan nasional dan kebudayaan."[70]

Memang sulit membayangkan apa arti "pulang" bagi tokoh semacam ini, terutama bila pulang berarti ke pedalaman, ke rumah asal, ke masa lalu. Ia tahu ia telah dicerca sebagai orang yang tanah air rohaninya di benua asing dan tak punya akar yang teguh untuk berdiri. Tapi barangkali ia memang harus hidup dengan begitu banyak paradoks, seperti halnya setiap orang yang melalui masa yang tersentuh abad ke-20: setiap orang yang bangun bersama sebuah bangsa, dan dengan itu merasa dilihat orang lain, melihat orang lain, dan sekaligus dilihat diri sendiri, melihat diri sendiri. Siapa bilang mudah?

Dalam arti macam inilah kata-kata Asrul Sani, ketika ia menulis di tahun 1955, bahwa nasionalisme di Indonesia adalah "suatu kebangsaan yang masih mencari alasan".[71] Kebangsaan itu mungkin kuat, "karena ia mungkin sangat fanatik", tapi dalam kekuatannya itu "ia tak begitu pasti akan nasibnya atau masa depannya, ataupun keaba-

70 *Zenith*, Juli 1951, 391. Kutipan lain saya ambil dari *Zenith* nomor itu dan nomor Agustus, 457-460.

71 *Konfrontasi*, Januari-Februari 1955, 13.

dian dirinya". Dan sebabnya, kata Asrul,

> "Karena ia adalah sesuatu yang 'belum punya alasan' dan karena itu tidak mempunyai sumber, dari mana perasaan yang terkandung di dalamnya dan yang dapat mengeluarkan tenaga, dapat diberi hidup. Orang sering mengatakan bahwa sumbernya adalah suatu kebudayaan atau suatu tradisi. Tapi tradisi atau kebudayaan ini harus dibenarkan dulu."

Asrul tidak menegaskan, dasar apa yang bisa dipakai untuk membenarkan tradisi, sebelum kita mengakuinya. Asrul juga tidak menegaskan, adakah ia akan kembali ke sana, setelah tradisi itu "dibenarkan", kalaupun bisa "dibenarkan". Ia memang tidak nekat seperti Chairil Anwar, yang terbang entah ke mana dan mungkin "tidak mendapat". Ia pernah berpendapat bahwa kesunyian Chairil adalah karena kebebasan itu masih "bebasnya dari", dan belum "bebasnya untuk".[72]

Salah satu metafora yang beberapa kali dipakai Asrul Sani adalah "rumah", bukan pesawat yang tak pernah mendarat. Namun akhirnya mungkin sama saja. Rumah, sebagaimana asal, tradisi, daerah, pedalaman, akar, kepribadian, bukanlah sesuatu yang selamanya identik dalam dirinya sendiri, tidak senantiasa utuh. Sebab selalu ada yang belah, ada sudut-sudut yang tidak hendak diakui, elemen yang dilupakan dan hilang, meskipun ada pula yang pada suatu saat dipasang di depan—tapi itu pun mungkin hanya sebuah pentas.

Dalam beberapa bait kuatren yang memikat, *Si Anak Hilang*, Sitor Situmorang menulis tentang suatu hari ketika seorang anak muda tiba dari negeri jauh di kampung halamannya kembali, semacam reuni dengan masa lalu—yang ia tuliskan dalam struktur sajak yang

---

72 "Pembahasan Orang-orang jang Kenes", *Siasat*, 4 Oktober 1953.

mengingatkan kita kepada narasi syair. Tapi adakah penemuan kembali itu terjadi? Di waktu malam pantai danau itu berdesir, "Tahu si anak tiada pulang".

Barangkali memang yang paling jujur adalah mengakui kehilangan itu, dan dengan demikian memberinya makna. "Seorang penyair, Fadjria, adalah seorang kehilangan yang menyadari kehilangannya. Yang lain kehilangan juga tetapi mereka telah menutup cederanya itu serapat-rapatnya dan membungai segala-galanya dalam kehidupan sehari-hari. Selebihnya mereka tidak sadar bahwa yang mereka tutup adalah suatu tempat lowong bekas barang yang telah hilang."

Itu adalah baris-baris yang terkenal dalam esai (atau mungkin cerita, atau mungkin puisi—perbedaan itu tidak penting) Asrul Sani, "Perumahan untuk Fadjria Novari".[73] Semuanya dimulai dengan cerita kembalinya sang penyair ke rumah kelahiran untuk pemakaman ayah yang baru meninggal. Dalam esai-cerita-puisi yang menggetarkan ini pertautan dan ketegangan antara lupa dan mengenang berlangsung dekat, akrab, intens, dan paradoks yang jadi tema besar puisi dan manusia hari ini bisa ditemukan gaungnya di sana:

> "Suatu ketentuan telah membawa aku kemari, ketentuan dari melupakan suatu kelampauan—orang telah bikin sedemikian rupa sehingga ini harus kulupakan—dan ketentuan dari memperoleh suatu tempat yang baru. Waktu aku mula-mula melihat jalan ini cuaca begitu bagus dan aku menikmati keteduhan rimbun-rimbun daun, sehingga aku sempat memperhatikan hampir-hampir tiap-tiap batu yang kulewati. Detik-detik pasir yang digiling roda sepeda jelas kedengaran. Bahkan aku tidak ingat kepada yang baru meninggal.
>
> Harapan dapat menghilangkan berbagai-bagai kepahitan. Kam-

73 Terbit di *Siasat*, 13 Mei 1951.

pung halamanku akan pindah. Aku akan dirikan sebuah perumahan baru dan sepotong sejarah yang ada di belakangku tidak akan sampai kepada anakku yang akan lahir kelak. Rumah yang akan kuberikan ialah sejarah kehidupan.... Buat aku rumah ini tiada ada lagi. Telah punah hubunganku dengannya.

Ya, kepunyaanku yang dahulu itu sudah sangat tua dan hampir mesum. Segalanya di sana ada pada tempatnya. Sekiranya sebuah pigura diambil dari dinding maka dinding itu akan putih setempat dan belang kelihatannya. Dan sekiranya kursi-meja yang di tengah rumah dipindahkan maka ruang itu akan seperti ruang dari rumah kerasukan. Kain-kain pintu tebal dan jendela yang sempit menolak segala yang hendak masuk dan hendak keluar. Dalam rumah itu diam satu pendapat yang tiada mau tahu dengan pendapatku. Di segala sudut ada hukum-hukum hidup yang dibungkus dan diberi cadar.... Toh dikatakan juga padaku bahwa inilah perumahanku."

Dengan itu saya kira saya telah memilih sebuah penutup yang baik untuk tulisan ini.

1996

Dimulai dengan Subyek: Sebuah Catatan tentang Pramoedya Ananta Toer

PRAMOEDYA Ananta Toer (1925-2006): sebuah ikon, sederet karya sastra. Tak urung, maknanya disematkan orang lain. Sebuah ikon adalah tanda bahwa pahlawan mati hanya satu kali tapi hidup berkali-kali. Sebuah novel adalah dunia yang ditutup halaman terakhir tapi segera disusul halaman baru, tumbuh sendiri, mungkin berlipat-lipat, di diri pembacanya.

Pramoedya dipenjara dan dibuang ke Pulau Buru 10 tahun lamanya, dihina dan disiksa, tanpa disebutkan adakah itu karena kesusastraannya atau karena perbuatan di luar itu. Semua bukunya dilarang, tapi tak jelas apakah itu karena isinya atau karena pengarangnya orang yang harus dikucilkan. Dan ketika ia lepas dari penjara dan novel-novelnya terbit, beredar bebas, dan disambut di pelbagai negeri di dunia, terutama di Barat, juga belum selesai diputuskan adakah orang terpesona kepada sebuah ekspresi sastra atau kepada sebuah posisi yang begitu teguh menghadapi dan menentang penindasan.

Artinya kita masih selalu rancu apa sebenarnya yang kita maksudkan dengan menyebut nama itu: sejumlah karya besar atau seorang hero, sebuah fenomen sastra atau sebuah sikap dalam sejarah politik

Indonesia modern. Atau kedua-duanya.

*

ADA jarak antara diri sang pengarang dan karyanya, tapi dalam hal Pramoedya Ananta Toer tidak. Jarak itu hanya terjadi di luar proses naratif. Di dalamnya, Pramoedya cenderung aktif hadir di tengah kisahnya sendiri, terkadang seperti seorang pemandu lokal yang mengantar tamunya berkeliling dan menjelaskan, dengan bersemangat atau getir, marah atau kocak, mencemooh atau kagum, tokoh dan tempat yang dikenalnya dan memento mereka yang tertinggal dan potret-potret mereka yang terpasang.

Kecenderungan ini tak terbatas pada prosa yang kuat gema otobiografisnya seperti dalam kumpulan cerita pendek *Cerita dari Blora* (1952) dan novel *Bukan Pasar Malam* (1951). Hampir tiap kali—dengan perkecualian misalnya dalam *Perburuan*—dunia di luar diri pengarang bergerak mengarah ke pusat, dan pusat itulah, sang pengarang, yang praktis menentukan bentuknya. Prosa Pramoedya dibentuk oleh gerak naratif yang sentripetal.

Itulah yang misalnya tampak ketika ia mengisahkan pertemuannya dengan Penjara Bukit Duri ketika rumah hukuman itu pertama kali dilihatnya. Bui itu disebut dengan tanda seru di awal *Mereka yang Dilumpuhkan* (1951). Tanda seru itu menghilangkan jarak antara pembaca dan obyek yang dipercakapkan sebagai sesuatu yang terletak dalam ruang fisik tertentu. Kita mungkin terpukau di pembukaan itu, tapi sebenarnya kita tak tahu di daerah yang seperti apa bangunan itu terletak, seberapa tinggi kira-kira gerbang dan temboknya, adakah pintunya terbuat dari besi atau kayu jati, apakah ia berbentuk kubus atau pentagonal, dalam pakaian dan senjata macam apa penjaga bersiap, apa pula yang unik di gedung itu. Dalam cerita Pramoedya tentang pertemuan dengan Penjara Bukit Duri, yang

mengemuka bukan apa saja yang nun di sana, melainkan apa yang di sini: dunia asosiatif dan emotif "aku-pengarang".

"Sekali waktu aku pergi ke kampung Bukit Duri, ada juga penjara itu kulihat dari atas sepeda—hijau dibentongi ter hitam. Gedung-gedung yang mengingatkan kita pada zaman Jepang. Ada juga berdebar kencang jantungku melihat gedung yang nampak seram itu. Dan ada juga aku membayangkan: sekiranya aku dikurung sampai tahun 1951 di situ! Tetapi di kala itu bayangan itu tinggal bayangan saja dan sama sekali tak mengganggu otakku."

Dengan kata lain, aku datang, aku menatap, aku menyimpulkan. "Aku" itu mengatasi yang hanya indrawi. Dalam pertemuan pertama dengan Penjara Bukit Duri, indra hanya muncul selintas, menangkap warna hijau dan hitam. Selebihnya cerita tenggelam dalam lingkupan sang "aku": ingatan akan bangunan zaman Jepang, debar jantung, rasa seram, dan bayangan yang tertinggal di otak.

Lingkupan sang "aku" itu bahkan terkadang terbentuk dari proses analitik yang menyimpulkan dunia di luar diri sebagai problem. Benda-benda tak muncul dalam ke-benda-annya. Seperti ketika ia membicarakan Kota Jakarta, dalam sepotong prosa dari tahun 1957 ini:

> "Ah, kawan, biarlah aku ceritakan kau tentang Jakarta kita.
>
> Tahun 1942 waktu untuk pertama kalinya aku injak tanah ibu kota ini, stasiun Gambir dikepung oleh delman. Kini delman ini telah hilang dari pemandangan kota—hanya tujuh belas tahun kemudian! Becak yang menggantikannya. Kuda-kuda diungsikan ke pinggiran kota. Dan kemudian: manusia-manusia menjadi kuda dan sopirnya sekali: begini tidak ada ongkos pembeli rumput! Inilah Jakarta. Demi uang manusia sedia jadi kuda. Tentu saja kotamu punya becak juga tetapi sudah jadi adat daerah meniru kebobrokan ibu kota."

Di sini Jakarta ditampilkan hampir sepenuhnya dalam sebuah konstruksi diskursif. Gaya atau tendensi seperti ini bisa membuat sebuah artikulasi tak sepenuhnya prosaik ("prosa" dalam pengertian Latin yang berarti "lempang"), dengan deretan lurus sejumlah informasi, seakan-akan netral. Pramoedya tak pernah berpura-pura netral. Maka "realisme" yang dipilihnya punya arti tersendiri: gaya beratnya tak berada—jika kita pakai pengertian Cartesian—di kancah *res extensa.*

Mungkin itu sebabnya bagi Pramoedya tak sulit menerima doktrin "realisme sosialis", sesuatu yang akan saya kemukakan lebih lanjut nanti. Dalam "realisme" ini, "realitas" (konon Nabokov selalu memasang tanda kutip pada kata ini) dikonstruksi berdasarkan sebuah kerangka teleologis yang dirancang subyek. Semakin kuat kecenderungan "konstruksionistis" itu, semakin mudah sang pengarang membuat faktualitas tak langsung relevan. Kecenderungan ini kian tampak pada beberapa karya Pramoedya yang ditulis di tahun 1960-an.

Dalam novel *Larasati* (1960), misalnya. Tokoh utama adalah Ara. Ia seorang bintang panggung dan bintang film berumur 27 tahun yang demikian termasyhur di tahun 1945 itu, hingga dalam perjalanan kereta api dari Yogya ke Jakarta dielu-elukan oleh para prajurit revolusi sebagai "Ara kita yang setia! Ara kita yang cantik jelita! Ara kita yang agung!"

Setiba di daerah pendudukan NICA selepas Bekasi, Ara langsung dihadapkan kepada seorang kolonel KNIL yang menawarinya bermain dalam sebuah film propaganda anti-Revolusi. Kita tahu bahwa Ara menolak; ia telah mendapatkan guru yang berharga untuk menilai semua itu, yakni "Revolusi". Ia diancam, ia ditakut-takuti dengan dibawa ke dalam penjara tempat kaum "ekstremis" disekap agar ia menyaksikan nasib mereka yang kalah. Tapi akhirnya militer Belanda ternyata tak memaksanya. Bahkan dengan mobil dan seorang sopir, perempuan muda ini diantarkan pulang ke rumah ibunya nun di kampung.

Tampak, Ara adalah keistimewaan. Tapi sebagai pembaca saya sebenarnya tak cukup dibawa untuk mengenal perempuan ini. Novel ini tak menyebut film macam apa yang pernah dibintanginya, sejak kapan ia berada di dunia panggung, bagaimana ia dibandingkan dengan yang lain, hingga Ara ("Ara kita yang agung") jadi demikian penting. Tak ada gambaran sedikit pun tentang keadaan dunia seni pertunjukan dan perfilman Indonesia menjelang dan selama masa perang. Tak tergambar pula bagaimana kehidupan Kota Yogya waktu itu hingga seorang seniwati setaraf Ara terdorong berpindah ke Jakarta yang diduduki NICA. Semua itu bagian dari dunia "realitas" yang tampaknya tak dianggap perlu. Ara tak datang melalui proses *discovery*, melainkan *invention*. Ia muncul bukan seakan-akan diketemukan, melainkan lebih merupakan tokoh yang diciptakan. Sang *auteur* (dari kata ini berasal kata *author* dan *authority*) yang mengadakannya, hampir-hampir dari ketiadaan, seraya mengatakan "Ara seorang bintang termasyhur", dan itu cukup.

Pada Pramoedya, ada semacam garis lurus: "aku ada" maka "aku menulis", dan "aku menulis" maka "aku ada". Apa yang disebutnya sendiri sebagai "Pramisme"—aku, Pram atau Pramoedya, adalah asas bagi hubunganku dengan dunia—dapat dipahami juga dari sini. Tentu saja "Pramisme" bukan selamanya sebuah solipsisme. Sebuah catatan di depan *Mereka yang Dilumpuhkan* mengatakan bagaimana ia berubah. Semula ia merasa "bahwa di dunia ini hanya *aku*-lah yang ada". Baru ketika hidup di pembuangan ia tahu: "banyak manusia *ada* di dunia ini".

Di situ, sang "aku" memahami ia tak lagi sendiri, tapi dasar "Pramisme" sebenarnya tak berubah: pandangan Pramoedya tercurah lebih dulu kepada "aku" dan "banyak manusia" ketimbang kepada "ada", kepada denyut dan suara hal-ihwal kehidupan di mana ia terlontar. Dalam sebuah esai tentang proses kreatifnya yang bertanggal 1 Juni 1983—versi Inggrisnya diterbitkan dalam jurnal *Indonesia*

terbitan Cornell University (nomor Oktober 1983)—Pramoedya berbicara tentang "kebebasan pribadi yang padat". Sang "pribadi"—dalam teks Inggris itu diterjemahkan sebagai "I"—berdiri sendiri. Di luarnya: lautan "data informasi".

Dunia sebagai "data informasi" adalah dunia yang disiapkan, atau diperuntukkan, untuk diketahui. Satu hal tampaknya merupakan ciri karya-karya Pramoedya: ruang hampir tak putus-putusnya dihuni oleh laku dan pikiran manusia sebagai aktivitas kognitif. Wilayah benda-benda, jika pun terasa hadir, bukanlah yang primer. Sementara dalam novel Indonesia mutakhir, misalnya *Saman* Ayu Utami, *Menggarami Burung Terbang* Sitok Srengenge, dan *Cala Ibi* Nukila Amal, alam—pepohonan, unggas, tanah atau laut, bahkan ular dan hantu—mendapat ruang yang bahkan tak sepenuhnya terjangkau, dalam banyak novel Pramoedya seakan-akan tak ada waktu untuk itu.

Kalaupun ada, manusia selalu tegak di hadapannya. Tentu ini tak dapat dielakkan ketika ia menggambarkan keadaan alam di pulau buangan, Buru, seperti dalam beberapa bagian jilid pertama *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* (1995): alam itu harus dikalahkan untuk kelanjutan hidup di tempat "aku" dijerumuskan. Di sana "aku" harus siap karena ular mengancam di semak-semak rotan, kuskus harus ditangkap untuk disantap, pohon harus ditebang, sebagian hutan dibakar.

Dalam suasana yang sangat berbeda, berlainan pula tekanannya, tapi selalu: manusia tak pernah sepenuhnya absen. Gambaran tentang Kali Lusi dalam kisah pertama *Cerita Dari Blora*, misalnya. Satu paragraf melukiskan posisi dan gerak-gerik sungai yang "melingkar separoh bagian kota Blora yang sebelah selatan itu", dan segera setelah itu, dalam paragraf berikutnya:

> "Lusi: Dia merombak tebing-tebingnya sendiri.
> Dan di dalam hidup ini, kadang-kadang aliran deras menyeret

> tubuh dan nasib manusia. Dan dengan tak setahunya ia kehilangan beberapa bagian dari hidup sendiri—"

Paragraf terakhir itu dengan segera mengubah Sungai Lusi dari sebuah unsur geografis menjadi sebuah pasemon: sesuatu untuk menggambarkan hidup manusia dan nasibnya yang bisa mendadak berubah oleh "aliran deras". Dengan kata lain, pengetahuan atau pengalaman manusia adalah acuan bagi hal-ihwal. Pada mula dan akhirnya, "Pram-isme" adalah sebuah humanisme.

*

DALAM jilid kedua *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* (1997) Pramoedya membahas kenangan, pemikiran, dan kehidupan. Ditulis jauh di Pulau Buru dalam bentuk surat kepada anak-anaknya, dokumen yang amat berharga ini mengungkap banyak tentang diri sang pengarang dan bagaimana ia—seseorang dari abad ke-20 yang memilih humanisme—memandang dunia.

Saya kutip:

> "Kau harus selalu ingat, walaupun manusia itu sesungguhnya tidak ada tanpa keterangan, tanpa keadaan, tanpa syarat-syaratnya, namun dia lebih primair, lebih agung mengatasi daripada hanya keterangan, keadaan, ataupun syarat-syaratnya. Nilai-nilai bisa didudukkan pada tempatnya hanya oleh manusia. Tanpa manusia keterangan, keadaan dan syarat-syarat juga tidak ada. Yang ada hanyalah *sunya*, kalau meminjam kata dari umat Budha."

"Lebih primair": di antara dua lapisan yang disebut Pramoedya—"manusia" di lapisan sini dan "keterangan, keadaan", dan "syarat-syaratnya" di lapisan sana—yang berlaku sebagai *subjectum* adalah

manusia. *Subjectum*: kata Latin yang bisa diartikan sebagai dasar dan substansi yang mendahului hal-ihwal. Dan manusia memang sang pendahulu dan sang sebab: "Tanpa manusia keterangan, keadaan, dan syarat-syarat... tidak ada."

"Manusia" itu tentu saja punya arti khusus: manusia dengan kemenangan. Pramoedya menyukai beberapa pokok pikiran Pierre Teilhard de Chardin yang ditafsirkannya sebagai "kelanjutan Renaissance, Humanisme, Aufklärung". Ia menyambutnya dengan antusias sebagai pembuka ingatan kepada "zaman kemenangan ilmu pengetahuan". Di sinilah posisi manusia tak terbantah:

> "Dunia telah dibangun oleh manusia dengan kemampuannya, yang terbaik, yang maksimum. Adalah munafik mengajarkan tentang ketidak-mampuannya, kekecilannya, ketiada-artiannya.... Mereka yang mengajarkan kebesaran Tuhan melalui kekecilan manusia jelas adalah anti-kebudayaan, anti-peradaban, tak perlu didengarkan...."

Posisi manusia seperti itu, sebagai *subjectum*—dari sini kita juga bisa berbicara tentang "subyek"—agaknya tak datang dengan mendadak ke dalam pemikiran Pramoedya. Postulat ini ada dalam tradisi pemikiran modern Indonesia. Ia antara lain dimulai Marxisme, yang pengaruhnya dalam pergerakan nasional Indonesia sangat mendalam. Ia juga tumbuh dari revolusi.

Novel seperti *Di Tepi Kali Bekasi* dan *Mereka yang Dilumpuhkan* (lebih ketimbang *Arus Balik*, sebuah novel sejarah dari masa akhir Majapahit) ditulis dari pengalaman sebenarnya. Sang penulis, kita tahu, pernah ikut bertempur dalam perang kemerdekaan dan kemudian disekap di penjara Belanda, sebuah keterlibatan dengan peristiwa dan situasi di mana manusia mengemuka. Kedua novel itu—dua mozaik yang layak dibaca kembali bila orang ingin mengetahui dan menghar-

gai arti Revolusi Indonesia—adalah kisah orang-orang yang, tanpa sebab yang mudah diterangkan, meneguhkan harkatnya di tengah suasana kalut, lapar, sengsara, takut, curiga, bodoh, kejam, dan kecewa.

Dalam *Mereka yang Dilumpuhkan*—sebagian besar adalah kisah orang-orang yang dibuang penguasa militer Belanda di Pulau Edam, di Teluk Jakarta—ada Otong, gerilyawan dari Sukabumi, yang tahan menanggungkan siksaan, yang bercerita tentang pamannya yang tewas diserang anjing yang dikerahkan tentara pendudukan, ketika ia tetap tak mau mengaku sampai titik darah terakhir. Keteguhan adalah juga Hans Tombura, seorang Manado keturunan Belanda yang melarikan diri dari Edam. Di depan komandan kamp tahanan yang menginterogasinya ia dengan kalem menjawab, "Apa yang akan kuperbuat? O, itu gampang saja, mayor. Angkat senjata! Gerilya! Melawan apa saja yang kupandang jadi musuh Republik!"

Atau *Di Tepi Kali Bekasi* (1951, hanya merupakan seperempat naskah yang asli; yang tiga perempat disita tentara Belanda): Farid, remaja Jakarta yang ikut dalam perang kemerdekaan mula-mula karena keinginan "masuk Tentara", pada akhirnya jadi seorang komandan gerilya yang, tanpa kata-kata heroik, mempertahankan Kranji dan Bekasi, kehilangan Kranji dan Bekasi, dan bertempur terus, sementara pasukan musuh jauh lebih kuat dalam persenjataan.

Keluarga Gerilya (1950): kita ingat Saaman yang siap mengorbankan "kemanusiaan"-nya, tapi justru meneguhkan arti kemanusiaan itu. Ia berdiri tanpa kebencian, siap menghadapi eksekusi dengan tenang, siap melihat adiknya membunuh ayah mereka—yang jadi prajurit musuh—sebagai pengkhianat. "Revolusi menghendaki segala-galanya," begitulah ia berkata.

Revolusi Indonesia, seperti ditulis Pramoedya dalam *Nyanyi Sunyi*, hampir merupakan sebuah dorongan agung dari hati dan sejarah. Ia "tidak pernah dimukadimahi oleh apa pun kecuali oleh semangat hendak merdeka". Semangat itu bukan hanya sebab; semangat

itu juga akibat. Ia datang dari dalam revolusi itu sendiri. Seperti dikatakan Pramoedya dalam keterangan penutup yang ditulisnya buat *Di Tepi Kali Bekasi*:

> "... cara-cara bertempur tanpa persiapan pendidikan ketentaraan, tanpa *strateeg*, tanpa alat-alat yang semestinya, setelah terlepas dari cengkeraman kelaparan adalah sesungguhnya suatu epos tentang revolusi jiwa—dari jiwa jajahan dan hamba menjadi jiwa merdeka....
>
> Dan perubahan atau Revolusi jiwa inilah yang lebih berhasil dalam seluruh sejarah Indonesia daripada seluruh Revolusi bersenjata yang pernah dilakukannya."

Singkatnya, "Revolusi Manusia", kata Pram. Revolusi macam itu dalam arti tertentu juga sebuah "*l'événement*", untuk memakai sebutan Badiou buat Revolusi Prancis: peristiwa dahsyat yang melahirkan subyek yang mengambil keputusan di tengah hal-hal yang tak dapat diputuskan. Seperti ditunjukkan Pramoedya, revolusi itu menyebabkan, tapi juga menyaksikan, kapasitas manusia memasuki tahap kesadaran berikutnya, ke dalam pembebasan. Tentu saja harus ditambahkan: subyek Pramoedya bukan subyek dalam pengertian Badiou. Seperti kemudian tecermin pada Minke, tokoh utama tetralogi Buru, Pramoedya lebih dekat ke subyektivitas modern yang otonom, sebuah kehadiran yang stabil, sumber epistemologis yang mengorganisasi makna pengalaman.

Subyek itu "pribadi" yang, seperti ditegaskannya dalam esainya 1 Juni 1983, terbebas dari dunia di luarnya dan tak terjangkau kekuasaan Waktu. Dialah tokoh utama cerita alam semesta. Sebab itulah Pramoedya menampik mitologi.

Dalam sebuah catatan di Pulau Buru bertanggal akhir Januari 1973, yang dimuat dalam *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* jilid I, ia meletakkan

wayang dan cerita dewa-dewa—bahkan musik gamelan, tembang pesinden—"membius dan mematikan akal, membawa orang tertelan oleh dunia ilusi yang menghentikan segala gerak. *Sunya*. Sunyi. Kosong. *Non-existing*". Baru ketika pertunjukan wayang berakhir, manusialah yang harus mengambil peran, menentukan perspektifnya, bukan perspektif para dewa:

> "Jam tujuh pagi baru selesai: *tancep kayon*. Pukulan gong penghabisan. Selesai segala-galanya! Para dewa, brahmana, dan satria kembali masuk ke kampus ki dalang. Akal dan perasaan bertambah jenuh dengan pengalaman ulang. Dengan bersinarnya matahari kembali terhalau para dewa, brahmana, dan satria dalam perspektif bentuknya sendiri."

Dengan kata lain, pada akhirnya manusialah yang menegakkan kenyataan, dengan "tangan yang sepasang dengan sepuluh jari ini". Tanpa menyadari ini, bila kita meneruskan khayal wayang yang "memukau, memesonakan, mensihir, mematikan kesadaran, mematikan akal, membebalkan", tak akan ada pembebasan. Itu sebabnya orang Jawa hidup dalam "sikap jiwa yang korup", kata Pram, yang melihat penindasan dan keterimpitan dalam cahaya mitologis.

Di sini Pramoedya mengingatkan saya akan Takdir Alisjahbana. Dalam *Layar Terkembang*, tokoh Tuti, yang terharu ketika menonton lakon ("tonil") *Sandyakalaning Majapahit*, akhirnya sadar: "Tonil itu bagus," katanya. "Tetapi kebagusannya itu pada pikiran saya melemahkan hati."

Kemudian kita tahu bahwa yang dianggapnya "melemahkan hati" itu adalah "filsafat Buda atau lebih luas filsafat India" yang mendasari sandiwara karya Sanusi Pane itu. Maka sebagaimana bagi Pramoedya wayang tak akan membawa semangat emansipasi di kalangan rakyat, bagi Takdir (melalui Tuti), *Sandyakalaning Majapahit* tak cocok di-

pertunjukkan bagi para pemuda. "Ke dalam hati pemuda ditanamkannya kesangsian akan hidup. Padahal pemuda itu hendaknya gembira dan riang penuh kepercayaan."

Dari kritik ini pula Takdir kemudian, dalam majalah *Poedjangga Baroe* April 1937, merumuskan pendiriannya tentang peran seni:

> "Kita sebagai bangsa yang berpal-pal jauh tertinggal di belakang... kita bukan saja berhak memilih seni yang berfaedah bagi kita, kita mesti memilih... kita harus mempertahankan dan mengemukakan seni yang sesuai dengan *reconstructie-arbeid....*"

Kurang-lebih sejajar dengan itu, Pramoedya mengedepankan benarnya "realisme sosialis". Dalam *Realisme Sosialis dan Sastra Indonesia* (ditulis 1963 dan terbit 2003), ia melihat sastra sebagai "bagian integral daripada kesatuan mesin perjuangan umat manusia dalam menghancurkan penindasan dan pengisapan atas rakyat pekerja".

Melihat paralelisme Pramoedya dan Takdir adalah melihat betapa luasnya gagasan untuk kemajuan dan pembebasan (termasuk Marxisme dan semangat humanisme di dalamnya) menyebar dalam pemikiran Indonesia di abad ke-20.

Paralelisme ini memang tak segera tampak, sebab Pramoedya sendiri tak hendak meletakkan pandangannya segaris dengan Takdir. Pramoedya menganggap pengarang *Layar Terkembang* itu sebagai contoh sebuah cela. Takdir, kata Pram, "menimba sumber pemikirannya" dari penulis Belanda yang "dikuasai oleh pesimisme modern".

Kesimpulan ini tentu saja tak didukung catatan sejarah. Seperti yang terlihat dalam kritiknya atas *Sandyakalaning Majapahit*, Takdir, yang novelnya berjudul *Layar Terkembang,* justru suara kontra-"pesimisme". Pandangan ini ia tegaskan kembali ketika ia mengecam sastra Indonesia sesudah perang, yang bagi Takdir tak memberikan arti. Bagi Takdir, sebagaimana pernah dikatakannya, puisi Chairil

Anwar itu ibarat "rujak": segar dan pedas, tapi tak memberikan gizi. Takdir adalah suara penegas ke-berarti-an: "arti" dalam pengertian kognitif, sebagai makna, dan juga dalam pengertian instrumental, sebagai "faedah".

Bahwa terjadi distorsi dalam gambaran tentang Takdir di sini, mungkin sekali karena Pramoedya saat itu memilih satu garis politik yang meletakkan tokoh Pujangga Baru ini di kubu musuh. Takdir pernah jadi calon anggota legislatif PSI, partai orang-orang sosial-demokrat yang dilarang di masa "Demokrasi Terpimpin" (1958-1966). Para pemimpinnya dipenjarakan, dan "PSI" pun jadi penanda stigma. Waktu itu pula Takdir melarikan diri dari Indonesia; ia tinggal di Malaysia, ketika Presiden Sukarno ber-"konfrontasi" dengan negara tetangga itu. Pramoedya memusuhi Takdir sebagaimana PKI dan "Demokrasi Terpimpin" memusuhi PSI.

Maka tulisan polemis Pramoedya di lembaran kebudayaan *Lentera* di tahun 1962 memasukkan Takdir ke daftar mereka yang harus "dibabat"—sebuah pengukuhan atas pelarangan karya-karya Takdir di masa itu. Serangan Pram terkadang diarahkan ke segi pribadi (soal kekayaan, misalnya), tapi dalam pembicaraan kita sekarang baiklah kita lihat kritiknya atas pandangan kesenian Takdir.

Takdir, tulis Pramoedya, "sudah sejak mudanya menyindir, mengemplang, dan mencoba menggiling apa saja yang serba tradisional, terutama adat nenek moyangnya sendiri, tanpa keinginan ataupun kemauan baik untuk memahami latar belakang dan fungsi historiknya".

Tapi hal yang sama dapat dikatakan tentang sikap Pram terhadap kebudayaan Jawa. "Saya sangat anti-Jawanisme," katanya dalam sebuah wawancara dalam *Saya Terbakar Amarah Sendiri*. "Jawanisme", bagi Pram, tampaknya berkait dengan feodalisme, sisa tradisi, tapi dengan dirumuskan demikian, "Jawa" jadi sebuah ide tentang sebuah budaya yang seakan-akan tak tersentuh sejarah.

Pernyataan Pramoedya tentu saja pernyataan sebuah perlawanan. Perlawanan membutuhkan kategorisasi yang seakan-akan tetap dan pasti. Sebutan "Jawanisme" harus kita terima dalam konteks itu.

Meskipun dari barisan politik yang berbeda, pada dasarnya sikap Pramoedya tak jauh dari sikap para sastrawan di sekitar Surat Kepercayaan Gelanggang di awal 1950-an: sebuah pendirian yang juga melawan, setidaknya menolak, semangat "melap-lap" hasil kebudayaan pramodern. Dalam karya nonfiksinya *Sang Pemula,* riwayat Tirto Adhi Soerjo yang hidup di akhir abad ke-19, Pramoedya mengumandangkan sejarah seorang pembaru pelbagai hal di Indonesia masa itu—termasuk membentuk perseroan terbatas dan "meninggalkan ikatan kebudayaan dan daerah". Di sini pun pandangan Pramoedya sejajar dengan kecenderungan Takdir yang menampik yang disebutnya "zaman jahiliyah Indonesia", zaman ketika bangsa ini "berpal-pal jauh tertinggal". Kita sudah tahu ia memihak ilmu pengetahuan yang membuat orang bebas dari "ketidaktahuan jahiliyahnya", seperti ditulisnya dari Pulau Buru.

Juga satu kutipan dari *Bumi Manusia*:

> "Ilmu pengetahuan semakin banyak melahirkan keajaiban. Dongengan leluhur sampai malu tersipu. Tak perlu lagi orang bertapa bertahun untuk dapat bicara dengan seseorang di seberang lautan. Orang Jerman telah memasang kawat laut dari Inggris sampai India! Dan kawat semacam itu membiak berjuluran ke seluruh permukaan bumi...."

Tema ini berulang bahkan ketika Pramoedya menunjukkan hubungannya yang dekat dengan "leluhur". Dalam *Perburuan*, yang bagi saya merupakan novel terkuatnya, kita bertemu dengan Hardo, prajurit pembangkang yang jadi buruan pemerintahan pendudukan Jepang di Blora. Selama setengah tahun ia bersembunyi di gua Sam-

pur, atau mengembara sebagai kere, makan daging kelelawar, minum air kali, sebab ia telah bersumpah demikian, hidup sebagai pertapa, seakan-akan bersemadi untuk pembebasan tanah airnya dari penindasan. Ayahnya, seorang bekas wedana keturunan aristokrat Jawa yang akhirnya jadi penjudi, mendengar berita tentang pemuda itu dari Dipo, sahabat Hardo, yang juga hidup sebagai pelarian dan menyamar jadi pengemis.

"Anakku!' seru orang tua itu, "... Kau hindari duniamu dengan bertapa. Engkau memanglah keturunan pertapa.... Bertapa! ... dalam zaman teknik sebagai sekarang ini?"

Bagi Dipo, kedua hal itu tak serta-merta berlawanan. Hardo pernah mengatakan kepadanya bahwa bertapa adalah "menjalani jalan yang menuju pada dirinya sendiri dengan langsung", sedangkan teknik "akan membawa pada dirinya sendiri pula tapi dengan tidak langsung".

Kata Dipo pula, setengah menirukan apa yang dikatakan Hardo:

> "Teknik akan membawa manusia pada kebesaran manusianya. Sebab manusia telah dilengkapi dengan segala tenaga yang kini hanya dihasilkan oleh mesin. Aku sendiri pernah melihat mas Hardo memegangi tangkai bola listrik. Dan dia bilang begini, 'Percayakah engkau bahwa dalam diri manusia ada listrik?' Dan kulihat bola yang dipegangnya menyala penuh dan kemudian mati... rambutnya putus."

Dalam diri Hardo, tradisi Jawa dan keyakinan akan "teknik" bertaut dengan kuat, tapi dengan itu tampak pula ulungnya manusia di dunia.

Ini juga yang kita temukan dalam esainya 1 Juni 1983 itu. Di sana Pramoedya berbicara tentang *patiraga* yang diajarkan ibunya kepadanya, sebuah laku dalam tradisi Jawa yang menyebabkannya me-

nemukan "Hidup" dan membawanya ke sebuah "pulau" *mysticum* di mana Gusti dan hamba jadi satu. Tapi di situ tak ada diri yang lebur dalam ketiadaan seperti dalam momen *unio mystica* yang sering dikisahkan cerita-cerita sufisme. Tersirat dalam uraian Pramoedya justru momen ketika sang hamba seakan-akan menjelma jadi sang Gusti: "pulau" itu bisa dihadirkannya dengan kekuatan rasio.

Saya kira dalam hubungan ini ia mengatakan bahwa sejak 1940 ia telah bebas dari pandangan hidup yang ditemuinya dalam sebuah kitab Jawa. Sejak itu ia memusatkan perhatiannya kepada nalar ("rasio"), yang ia lukiskan sebagai sesuatu yang dapat mengendalikan "daging", ibarat penunggang mengendalikan kudanya. Tak mengherankan dalam wawancaranya dengan *Time Asia* 20 April 1988 ia berkata: "Ada peromantisan mistik Jawa. Daripada demikian, mari kita jadi rasional."

Pemihakan kepada modernitas dan kepada humanisme yang tersirat di dalamnya menyebabkan bahkan dalam melukiskan kepahitan hidup kota besar (baca misalnya *Cerita dari Jakarta*) Pramoedya tak melahirkan kesusastraan "anti-urban" dengan nostalgia kepada pedesaan seperti dalam banyak karya Indonesia.

Sebagian besar dari kumpulan ini adalah gambaran mereka yang sakit dan miskin, terkadang dengan humor yang menyelipkan sarkasme. Tapi bagi tokoh-tokohnya, kehidupan kota tetap sebuah daerah pelarian yang dipilih. Pedalaman tak dibayangkan romantis. Tokoh dalam *Kecapi* yang hidup murung, misalnya, tahu di dusun asalnya kecapi bisa terdengar kapan saja; tapi ia tak punya alasan untuk kembali: di udik itu tanah terlampau sempit dan ia teramat melarat.

Memang banyak saat ketika kota dan kemajuan mengancam hidup: dalam cerita *Berita dari Kebayoran*. Aminah, pelacur, menjajakan diri di sebuah sudut yang agak gelap di Taman Fromberg (kini bagian dari Lapangan Monas). Di sana ia menantikan lelaki yang

akan menyewa tubuhnya. Kegelapan itulah etalasenya. Tapi pada suatu ketika, lampu-lampu dipasang. "Dan lampu-lampu itulah yang mengusirnya," tulis Pramoedya. "Dan kalau Paris menyanyikan *chanson*-nya: Cintaku takut cahaya sang surya, Jakarta merintihkan kisah malamnya: rezekiku terancam sinar sang listrik."

Tapi Aminah bertahan di kota besar itu. Ada sikap tangguh yang juga kita dapatkan dalam sebuah cerita pendek lain, *Ikan-ikan yang Terdampar*. Sang narator mengingatkan bahwa akhir cerita "bukan terletak pada jatuhnya malam dan jatuhnya korban baru", melainkan pada kesanggupan kedua tokoh cerita ini: dua manusia yang melawan lapar.

Kemauan melawan apa yang terberi oleh alam dan keadaan adalah bagian dari sikap subyektivitas modern. Novel (yang dapat juga disebut sebagai cerita lakon) *Sekali Peristiwa di Banten Selatan* (1958) adalah contoh yang paling terang tentang kemauan ini.

Cerita ini mengandung apresiasi yang bersemangat kepada para petani di dusun itu. Mereka menderita karena ditipu dan diisap Juragan Musa, tapi dengan bersatu mereka berhasil membebaskan diri, sekaligus mengusir gerombolan Darul Islam yang merusak keamanan dusun. Tapi kemudian kita tahu bahwa pada akhirnya pencerahan datang bukan dari mereka, melainkan dari sebuah sosok modern: seorang komandan militer.

Komandan itulah yang menyadarkan rakyat desa itu arti "kerja sama dalam segala hal". Komandan itu juga yang memberi rakyat ide untuk menanam pohon-pohon yang akan "lama berbuah"—dengan kata lain: mengajari mereka berorientasi ke masa depan. Dari dia pula ada dorongan untuk belajar baca-tulis. Dan akhirnya dialah yang meminta Lurah Ranta agar menerangkan kepada rakyat—yang sedang berbantah satu sama lain itu—bahwa "kita bukan binatang buas". Kata-katanya dimulai dengan bentak:

"Diam! Soalnya bukan anak bukan cucu. Soalnya kerja sama. Soalnya gotong-royong. Dan kita semua sudah berjanji untuk gotong-royong, untuk kerja sama dalam segala hal yang bermanfaat. Pak Lurah! Coba terangkan kepada mereka, kita bukan binatang buas!"

Dan Pak Lurah pun mengikuti perintah itu, dan rakyat pun—yang terkesan belum insaf tentang kemanusiaan mereka sendiri—seperti tercerahkan....

Lakon ini ditutup dengan bahagia: petani, prajurit, anggota OKD (organisasi keamanan desa), dan lain-lain—hampir semuanya bertelanjang dada dan berlumuran lumpur—berdiri, bergandengan tangan, menyanyikan lagu *Gotong-royong*, "dengan irama yang cepat, yakin, riang gembira, penuh kepercayaan pada hari depan dan pada rahmat kerja".

*

OPTIMISME merupakan salah satu ciri "realisme sosialis". Dengan doktrin ini manusia akan selalu menang, dan dalam pengertian Pramoedya, itu adalah kemenangan atas "manusia-alam". Kesadaran berarti nalar, dan nalar akan selalu lebih unggul ketimbang naluri dan spontanitas.

Sekali Peristiwa di Banten Selatan menerapkan formula itu. Mungkin karena bertolak dari sebuah formula, karya ini tak menampilkan sesuatu yang kompleks dan hidup. Saya ingat, sahabatnya, tokoh Lekra, Samandjaja (a.k. Oey Hay Djoen), mengatakan dalam sebuah diskusi bahwa karya itu adalah karya Pramoedya yang tak berhasil.

Bagian penutupnya mengingatkan saya akan poster-poster dari masa pembangunan Stalin dan Mao: cahaya terang, semangat berkibar, alam sudah dijinakkan, kerja kolektif selesai, sosialisme segera

datang. Sebab itu kita dari sini bisa menelaah apa yang dikehendaki dan apa yang gagal dari "realisme sosialis".

Risalah Pramoedya dalam *Realisme Sosialis dan Sastra Indonesia* pada dasarnya serangkaian statemen polemis yang datang dari suasana tahun 1960-an, ketika Pramoedya dalam posisi yang penuh militansi politik. Kini, setidaknya bagi saya, argumennya terasa berputar-putar dalam lingkaran tertutup oleh sifatnya yang doktriner: tiap kesimpulan baru masuk akal jika kita lebih dulu menerima premis di belakangnya. Penghakimannya atas "realisme borjuis", misalnya, sepenuhnya berdasarkan tesis bahwa "realisme borjuis" adalah "pandangan seseorang pada realitas-realitas *an sich* tanpa membutuhkan kritik". Pramoedya tak menganggap perlu mendukung kesimpulan aksiomatik itu dengan misalnya sebuah analisis tentang realisme dalam *Salah Asuhan* Abdul Muis, *Layar Terkembang* S. Takdir Alisjahbana, atau *Belenggu* Armijn Pane.

Namun agaknya ini juga berasal dari tesis dasar "realisme sosialis" sendiri. "Realisme sosialis" pada akhirnya hendak meletakkan pengarang sebagai subyektivitas atau kesadaran yang membentuk dunia, tapi pada saat yang sama dilakukan dengan menghindari persoalan bagaimana kesadaran itu terlepas dari ketidaksadaran, dari getaran tubuh dan dunia, dan sepenuhnya menjadi subyek yang mengetahui.

Teori amat menentukan dalam "realisme sosialis"—terutama teori revolusi, sebagaimana laiknya asas Leninis yang mendahulukan kesadaran kelas proletariat di atas semuanya. Dengan teorilah subyek bisa "menangkap" hidup yang konkret. Dunia pun hadir sekadar sebagai bentukan pengetahuan dan sarana: tempat mencocokkan sebuah kesimpulan atau penilaian, tempat "kebenaran" didukung atau diuji, tempat manusia mengaktualisasi diri. Dalam proyek modernitas—dari mana "realisme sosialis" lahir—dunia dihadapi sebagai suatu kehadiran yang didefinisikan sebagai yang tegak menentang

dan menantang. Pramoedya mengatakan, "realisme sosialis" adalah "realisme-kreatif": sang penulis juga "menentang realitas".

A. Teeuw, sebagaimana dikutip Eká Kurniawan, menilai tokoh-tokoh *Banten Selatan* "kehilangan ciri-ciri manusia biasa yang penuh nuansa". Tapi kesimpulan ini tak disertai pertanyaan: benarkah Pramoedya memang bermaksud merekam "manusia biasa" dan "nuansa"-nya? Kita tahu "realisme sosialis" tak menghendaki itu. Meskipun ada keharusan di antara penganut doktrin ini untuk "menguasai realitas kehidupan rakyat", dalam karya seperti ini, seperti sudah saya kemukakan, "realitas" adalah sebuah bangunan yang dikonstruksi berdasarkan sebuah kerangka teleologis yang dirancang subyek. Dalam "realisme sosialis", seperti dalam teknologi dan industrialisasi, asal adalah proposisi tentang sebuah tujuan (*telos*). Asal itu jadi asas, *principium,* yang mengontrol, dalam arti mengawasi dan menertibkan, seluruh proses terjadinya karya.

Sebab itu *Banten Selatan* tampil dengan struktur yang rapi. Bukan kebetulan Pram juga mencadangkannya buat sebuah lakon. Sebuah lakon (terutama dalam tradisi "realis", satu hal yang kemudian dikerjakan oleh Dahlia dalam adaptasinya atas cerita ini) meniscayakan bangunan yang tak berkelemak peak. Setidaknya ia dibatasi oleh pentas dan waktu.

Kerapian struktur dimungkinkan karena, seperti sang komandan dalam cerita ini, sang pengarang adalah sebuah kesadaran yang mampu mengkoordinasi narasi, jalan dan caranya, agar mengikuti *principium.* Di sini tak berlaku apa yang dikatakan Pramoedya sendiri dalam sebuah cerita dalam *Percikan Revolusi* (1951): "manusia tak kenal dirinya sendiri". Bawah-sadar tak diperhitungkan dalam dunia "realisme sosialis"; asumsinya adalah kesadaran diri yang transparan dan taat asas: kesadaran yang berarah.

Bagi saya, jika ada masalah struktural dalam "realisme sosialis", letaknya persis di situ. Subyek tak diperlakukan lagi sebagai seka-

dar postulat. Suatu reifikasi, semacam pemberhalaan, berlangsung: subyek jadi benar-benar hadir utuh, kukuh, dinobatkan di atas tubuh dan sejarah. Adorno akan mencemoohnya sebagai kelanjutan "metafisika lubang intip": subyek itu seakan-akan tersekap di menara lempang yang tertutup; ia memandang dunia lewat sebuah liang. Tentu saja terbatas. Ia tak terbuka untuk "yang-lain"—juga "yang-lain" dalam dirinya dan yang membelah dirinya. Nuansa apa pun akan tak tampak.

Kritik Adorno yang saya kutip itu pada dasarnya ditujukan kepada sisi "idealisme transendental" dalam pemikiran Kant, dan dengan itu Adorno hendak mengukuhkan pandangan materialis. Maka tak mengherankan bila kritik materialis (dalam hal ini: Marxis) yang sejajar juga ditujukan kepada "realisme sosialis" ala Zhdanov.

Agaknya itulah inti pandangan Lukács dalam salah satu bagian dari *Essays on Realism* (terbit versi Inggrisnya di tahun 1980) atas tendens dalam karya-karya sastra di masa Stalin. Dengan "tendens", menurut Lukács, yang digambarkan dalam sebuah karya sastra bukanlah gerak yang terjadi dalam perkembangan sosial, melainkan sebuah keharusan yang dirancang subyektivitas. Di sinilah menurut Lukács "realisme sosialis" Zhdanov terseret ke dalam "kerangka idealis".

Dan tak hanya itu; "kerangka" itu dimulai dengan asumsi yang gagal. Subyektivitas itu pada mulanya diasumsikan sebagai kesadaran proletariat. Pada gilirannya ia diwakili Partai, dan Partai diwakili *apparatchik*. Politik-sebagai-panglima berangsur-angsur menjadi formula-sebagai-panglima—formula yang membeku, rumus para birokrat.

Dari sinilah agaknya Lukács menyerukan agar seni dan sastra berpindah dari pandangan "birokrat" dan kembali ke "tribun"—sebuah metafor tentang suasana yang berkobar di awal Revolusi Oktober.

Di "tribun" itu seorang revolusioner punya kontak langsung de-

ngan orang ramai yang diajaknya serta, tanpa perantaraan kekuasaan lain. "Tribun" dibangun oleh daya persuasif pengarang sendiri dan sekaligus oleh partisipasi massa. Di awal Revolusi Oktober, sebelum Stalin dan Zhdanov, ketika Lenin masih hidup, itulah yang terjadi.

Di masa awal Revolusi Oktober seni dan sastra memang tak diregulasikan oleh kekuasaan birokratis dan diringkus dalam pakem apa pun. Acméisme, Neo-Simbolisme, Ekspresionisme Baru, dan lain-lain hidup, meskipun kebebasan itu terbatas pada "bentuk", bukan pada "isi". Setelah datang kekuasaan Zhdanov (yang oleh Neruda, penyair komunis dari Cile, dijuluki si "dogmatis yang cemerlang"), para sastrawan tidak hanya harus merapatkan barisan dalam rumus tentang "isi", tapi juga tentang "bentuk". Hasilnya, menurut Neruda, adalah "sebuah pengerasan yang gawat", *un endurecimiento grave*, dalam kebudayaan Soviet, yang lupa bahwa "Revolusi adalah hidup, dan rumus-rumus mencari peti mati mereka sendiri".

Di saat itulah tampak, seperti dikatakan Lukács, "'optimisme' formal, kosong, dan birokratis, yang pada awalnya kelihatan sosialis, tapi sebenarnya mati, hampa ide, dan tak berguna dan tak efektif, baik secara estetik maupun sebagai propaganda".

Kritik samar-samar kepada Zhdanov seperti ini, ditulis Lukács yang waktu itu tinggal di Moskow di tahun 1930-an, ketika Stalin masih berkuasa, tak kita temukan dalam uraian Pramoedya. Disusun di tahun 1963, *Realisme Sosialis dan Sastra Indonesia* seakan-akan tak menyadari bahwa Stalin sudah tak ada dan Zhdanov sudah tumbang. Argumen Pramoedya tak mencatat perkembangan yang terjadi di kalangan Marxis-Leninis pasca-Stalin di tempat lain: perubahan pemikiran tentang seni dan sastra, yang antara lain dimulai Roger Garaudy, teoretikus Partai dari Prancis.

Di tahun 1963 terbit buku Garaudy, *D'un réalisme sans rivages*. Di sini dasar doktrin Zhdanov ditinjau kembali, bahkan dibatalkan. Garaudy membahas karya Kafka (prosa), Saint-John Perse (puisi), dan Picasso

(seni rupa) yang bertahun-tahun lamanya dikutuk, dan akhirnya ia menyimpulkan sesuatu yang cukup radikal; dan itu sebabnya ia waktu itu jadi perbincangan yang sengit di Eropa Timur: bagi Garaudy, karya-karya bermutu dapat dihasilkan tanpa komitmen kepada Marxisme dan tanpa tujuan sang pengarang yang didefinisikan dengan jelas.

Memang ada yang tak ditilik oleh para teoretikus "realisme sosialis", juga oleh Pramoedya, pada umumnya: begitu tujuan sebuah penulisan karya jadi *principium,* dan proses kreatif jadi instrumennya, struktur yang teleokratis itu juga akan memperlakukan subyek jadi obyek. Subyek pun sebenarnya tak bebas lagi. Proses penciptaan yang ditertibkan untuk mematuhi dan mendukung sebuah tujuan adalah proses yang tertutup. Hal-ihwal, juga diri sendiri, disetel dan diarahkan secara lurus seakan-akan mengikuti protokol teknologi. Dari arah yang lurus itu diharapkan terbangun totalitas: kesatuan pengarang-karya-pembaca.

Harapan itu tentu tak berangkat dari sejarah. Penciptaan sastra selamanya terbentuk justru oleh keretakan dan tidak pastinya kontinuitas di antara ketiga unsur itu.

*

KERETAKAN dan ketidakpastian itu sebenarnya dinyatakan Pramoedya sendiri. Ia mengatakan berkali-kali bahwa karya-karyanya adalah ibarat "anak-anak rohani"-nya—yang tumbuh di luar dirinya dan berkembang tanpa bisa diarahkannya lagi.

Tak mengherankan bila apa yang kuat dan impresif dalam sastra Pramoedya bukanlah gagasan, bukan formula, yang tersusun dalam pikirannya, melainkan energinya. Hampir pada tiap kalimat kita temukan *passion* yang tak kunjung redup. Subyek yang terasa hadir di sana seakan-akan tercetus dari sebuah benturan dengan bahasa yang ditentukan dari luar dan "realitas" yang dibentuk kekua-

saan yang tak akrab. Itu agaknya yang menyebabkan kita berbahagia mendapatkan seorang Pramoedya Ananta Toer—seperti kita menemukan satu sumber energi yang otentik.

*

Kemajuan dan Kebebasan: Takdir dan Habermas

"*KAMI telah meninggalkan engkau, tasik yang tenang, tiada beriak*". Baris itu dari sajak *Menuju ke Laut*. Metafora itu kita kenal: dari sebuah tasik yang tanpa gelombang ke sebuah laut yang gemuruh, dari sebuah kehidupan yang teduh (terlindungi "dari angin dan topan") ke sebuah kehidupan yang didefinisikan sebagai dinamika yang resah. S. Takdir Alisjahbana memasangnya sebagai semacam manifesto dari "Angkatan Baru" di tahun-tahun awal 1930-an Indonesia. Penulis novel *Layar Terkembang* itu memaklumkan bahwa sebuah generasi intelektual Indonesia telah menyatakan angkat sauh: meninggalkan tradisi. Mereka telah "terbangun dari mimpi yang nikmat". Pesona dunia lama telah retak. "*Ketenangan lama rasa beku,/gunung pelindung rasa pengalang*".

Maka mereka pun berangkat ke kegelisahan modern. Atau, dalam kiasan sajak itu, ke arah laut dengan gelombang buih yang berani:

"Ombak ria berkejar-kejaran
di gelanggang biru bertepi langit.
Pasir rata berulang dikecup,

tebing curam ditantang diserang,
dalam bergurau bersama angin,
dalam berlomba bersama mega".

"*Berontak hati hendak bebas,/menyerang segala apa mengadang*", tulis Takdir pula.

Menjelang akhir abad ke-20, "tasik yang tenang" itu mungkin sudah tidak tampak lagi di pelupuk mata. Kita telah berada di laut. Tapi dalam proses itu—kita mengenalnya sebagai proses modernisasi—kemudian apa yang telah tercapai? Pelbagai hal, tentu, namun tidak dengan sendirinya pemberontakan hati "hendak bebas" itu menemukan apa yang dicari.

Kiasan dari tasik menuju ke laut menunjukkan temporalisasi dari ruang: evolusi dari tradisi ke modern. Dilihat sekarang, itu adalah suatu kiasan yang agak meleset, berdasarkan atas konseptualisasi yang agak meleset pula. Modernisasi kini terbukti tidak sepenuhnya terdiri atas "ombak ria" yang mengecup pantai, menantang tebing curam, dan berlomba dengan mega. Proses itu, bahkan dunia modern yang dulu dibayangkan bebas itu, ternyata menyediakan "gunung pelindung" yang jadi pengalang baru. Ada di dalamnya yang mengungkung dan membentangkan kebekuannya sendiri. Dengan kata lain, modernitas membawa juga dorongan ke arah apa yang ada dalam tradisi; bukan emansipasi. Bahkan proses modernisasi ternyata dapat menemukan unsur-unsur kekuatan dalam tradisi yang bisa dipergunakan untuk mengembalikan arus modernisasi itu sendiri.

Saya rasa hal itu bukanlah bagian dari utopia Takdir. Ia senantiasa seorang pengagum *Renaissance* Eropa. Ia percaya bahwa dari *Renaissance* Eropalah bersumber "kebudayaan dan sikap hidup modern".[1]

---

1 Lihat *Indonesia: Social and Cultural Revolution* (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1975), hlm. 14. Takdir tampaknya tidak membedakan antara *Renaissance* (yang umumnya disebut berasal dari abad ke-14)

Dengan semangat advokasi yang selalu berkobar, Takdir menempatkan dirinya sebagai pendorong agenda modernitas di Indonesia. Tapi yang tidak jelas ialah adakah agenda itu mengandung juga ruang bagi "berontak hati hendak bebas". Dengan kata lain, adakah kebebasan merupakan bagian dari semangat *Renaissance* yang harus dipertahankan.

Pada hemat saya, masalah ini paling keras diuji ketika Takdir berhadapan dengan suatu kekuatan anti-*Renaissance* yang datang dalam sejarah, yang dialaminya dengan nyata: fasisme Jepang di tahun 1940-an. Periode ini semakin penting untuk ditengok kembali dari segi ini, karena tendens yang ada dalam fasisme masa itu, disebut atau tidak, hidup hingga kini.

Jepang menduduki Indonesia di awal tahun 1940-an, dan S. Takdir Alisjahbana menghindar dari pusat Kota Jakarta. Ia pindah ke rumah dan kebunnya di Pasar Minggu. Di masa itu, Pasar Minggu adalah sebuah wilayah dengan suasana pedalaman yang rindang, dan dalam kesendirian itu Takdir menyusun sebuah buku pendek. Buku itu, *Pembimbing ke Filsafat*, pada dasarnya adalah sebuah introduksi, untuk pembaca Indonesia, ke sejarah pemikiran Eropa, atau lebih tepat, ke pemikiran "modern". Ia mengatakan bahwa dengan tulisan itu ia mencoba untuk menghindari dan melawan pemikiran anti-*Renaissance* yang dibawa oleh Jepang ke Indonesia.

Dalam novel *Kalah dan Menang*, yang terbit di tahun 1978, Takdir mencoba menghidupkan kembali suasana saat itu. Tokoh Hidayat, yang tidak jauh dari Takdir sendiri, bercerita bagaimana ia melihat di Indonesia yang terjajah itu orang-orang Jepang gemar memukul dan menganiaya serta menembak. Pada saat yang sama, ia juga mendengar suara Inada, seorang pemikir kebudayaan dari Jepang, berpi-

---

dan Pencerahan (yang umumnya disebut berasal dari abad ke-18). Namun yang penting: ia melihat satu bagian dari sejarah Eropa sebagai awal dari modernisasi global.

dato dan "berjanji akan mengikis habis segala pengaruh kebudayaan *Renaissance* Eropa" yang merusak nilai-nilai "Asia" dan "Timur" yang "suci".

Dan Takdir menampilkan Mayor Katsuhiko Okura. Seperti tokoh-tokoh lain dalam novel ini, Okura adalah penubuhan sebuah ide. Ia seorang opsir Jepang yang menjalankan mesin perang dan penindasan dengan baik, tapi ia juga orang yang menyukai bunga dan gagasan, dan dengan yakin dan fasih mengemukakan pendapatnya, yang agaknya mencerminkan ide dasar ideologi anti-*Renaissance* yang dikumandangkan Jepang itu—sesuatu yang ingin saya sebut sebagai fasisme. "Tidak mungkin manusia satu," katanya pada suatu hari. Tiap bangsa unik, dengan kebudayaan yang turun-temurun. Kepada Elizabeth, perempuan Swiss yang jadi kekasihnya di Jakarta, Okura berkata bahwa bangsa Jepang memang menggunakan ilmu, teknologi, dan ekonomi "Barat", tapi tetap harus waspada akan paham pemikiran yang bisa "menghancurkan keutuhan masyarakatnya", yakni "individualisma, rasionalisma, liberalisma". Ia pun mengutarakan "keindahan dan kerukunan keluarga dan masyarakat Jepang, di mana tiap-tiap orang tahu tempatnya, tahu tanggung jawabnya, dan tahu tugasnya dalam suatu kesatuan yang besar yang dibentuk oleh sejarah yang beribu tahun...".[2]

Ucapan dan dialog dalam novel itu mungkin terasa banal dan sama sekali tidak menggugah. Tapi ada yang rasanya layak dicatat di sana: jika kita mengikuti arus besar pemikiran di Indonesia sejak tahun 1930-an bahkan sampai sekarang, pandangan Okura agaknya tidak jatuh ke tanah yang asing di sini. Banyak orang Indonesia yang berargumentasi sama dengan dia. Kemudian memang Jepang dan fasismenya—dengan mitosnya tentang "kerukunan" dan "sejarah yang beribu tahun" itu—ternyata kalah, kekuatan militernya hancur, dan

2 *Kalah dan Menang* (Jakarta: Pustaka Dian Rakyat, 1978), hlm. 206-207.

filsafat politiknya didiskreditkan. Di akhir novel, Okura adalah orang yang kecewa: dunianya runtuh. Ia pernah mengira bahwa "Barat" akan ambruk, tapi betapa salahnya.

Betapapun, Takdir, yang merancang novel ini dengan cermat, tidak menghitamkan tokoh Okura. Anda bahkan mungkin bisa menemukan dalam *Kalah dan Menang* sedikit rasa kagum kepada opsir Jepang itu. Atau setidaknya tidak terasa kehadiran Okura, sang fasis itu, berbenturan benar dengan apa yang sudah lama diyakini Takdir: bahwa apa yang disebutnya sebagai "kebudayaan modern", yang oleh banyak orang disebut "Barat", akan menjadi "dominan di seluruh dunia di abad ke-20". Okura seorang perwira militer dari sebuah negeri yang mengerahkan kekuatan produktif dalam ekonominya dan kekuatan teknologi dalam persenjataannya.

Dalam hal menggunakan peranti-peranti rasional, ia tak berbeda dengan seorang teknokrat Eropa atau Amerika, ia makhluk modern, ia "universal". Itu berarti bahwa agenda modernitas, yang lahir dari Pencerahan, yang dikuasai oleh "semangat manusia sebagai Tuan dan Penakluk", tidak akan dapat dielakkan oleh siapa pun. Pencerahan, atau yang bagi Takdir merupakan kelanjutan yang logis dari zaman *Renaissance*, akan menang. Juga di sini.[3]

Takdir dan pandangannya adalah contoh bahwa modernitas bukan sekadar sebuah persoalan yang didapat dari buku-buku bacaan dalam pemikiran Indonesia. Kata "modernisasi", "Eropa", atau "Barat" saja bahkan cukup untuk menimbulkan reaksi yang berpanjang-panjang. Modernitas pernah membuat orang silau, atau menggugahnya dari ilusi tentang dunia yang ada di sekelilingnya. Tapi terhadapnya semacam ambivalensi yang terus-menerus tampaknya tak bisa diabaikan. "Polemik Kebudayaan" yang terkenal itu, perca-

---

3 Dikutip dari *Indonesia: Social and Cultural Revolution*, hlm. 13-22. Takdir telah mengemukakan hal ini sejak esai-esainya dalam majalah *Poedjangga Baroe* di tahun 1930-an.

turan gagasan di tahun 1930-an tentang masa depan Indonesia itu, adalah gema yang nyaring dari kebimbangan itu.

Di sana kita dapat mendengar kuatnya keinginan untuk meninggalkan "kebudayaan lama", "tasik yang tenang tiada beriak" dalam sajak Takdir: sebuah lingkungan yang tak dapat mempersiapkan manusia ketika harus berkonfrontasi dengan abad ke-20, yang dirumuskan sebagai "zaman modern". Tapi bersamaan dengan itu, tampaknya tidak ada keyakinan yang penuh untuk berurusan dengan banyak hal yang terbawa dalam armada Pencerahan ke arah "zaman modern" itu.

Tema dasar dari ambivalensi itu cenderung untuk selalu memperoleh variasi-variasi baru. Juga ketika sejak tahun 1970-an—dengan gema yang juga terdengar oleh kita di Indonesia sekarang—datang pembicaraan yang santer tentang "post-modernisme" (sebuah kata yang tampaknya lebih memikat, dan dalam hal ini lebih kena dengan konteks perdebatan yang ada, ketimbang "post-strukturalisme" itu).

Apa yang hendak saya kemukakan bukanlah bermaksud mengumandangkan kembali perdebatan termasyhur yang berlangsung hampir dua dasawarsa yang lalu di Eropa (dengan tokoh utama Jürgen Habermas di satu pihak dan para pemikir post-strukturalis di lain pihak).[4] Tapi mau tak mau saya akan banyak menggunakan bahan dari sana. Dalam pandangan saya, ada di antara pokok-pokok asumsi Habermas tentang modernitas—ia adalah pemikir yang dengan kukuh menyatakan diri sebagai penerus tradisi Pencerahan Eropa itu—dan juga kritik-kritik kepada buah pikirannya, yang bisa kita persoalkan kembali. Terutama di sekitar masalah modernitas dan emansipasi manusia, masalah "kemajuan" dan "kebebasan", dua

---

4 Debat itu telah dikemukakan oleh Ahmad Sahal dalam "Kemudian, di Manakah Emansipasi?", majalah *Kalam*, Edisi I, Tahun 1994, hlm. 12-15. Lebih mendalam dibahas oleh F. Budi Hardiman dalam *Menuju Masyarakat Komunikatif: Ilmu, Masyarakat, Politik & Postmodernisme Menurut Jürgen Habermas* (Yogyakarta: Kanisius, 1990), hlm. 177-232.

soal yang kini jadi sangat mempengaruhi kehidupan manusia di bagian dari peta bumi kita.

Saya katakan saya tak hendak bertolak dari debat di Eropa itu. Saya hanya ingin bertolak dari satu kecenderungan kuat yang kita hadapi beberapa dasawarsa terakhir. Kecenderungan itu menunjukkan bahwa bukan saja "proyek modernitas" memang belum "rampung", apalagi di Indonesia, terutama apabila yang dikatakan sebagai "proyek modernitas yang belum rampung" itu adalah proyek pembebasan manusia dari bentuk-bentuk yang tersembunyi ataupun tak tersembunyi dari dominasi kekuasaan. Kecenderungan itu juga, pada saat yang bersamaan, membuktikan bahwa gelombang modernisasi (atau transformasi ke arah "kebudayaan modern", menurut Takdir), yang dikatakan bermula saat Pencerahan di Eropa, tidak dengan sendirinya bergerak dalam garis lurus dan dengan akhir yang jelas. Kita tidak tahu kapan ia bisa dibilang "komplet". Asumsi tentang kemenangan modernitas, paling tidak di abad ke-20 yang akan segera berakhir ini, adalah asumsi yang belum kita dapatkan dasar-dasarnya yang kokoh.

Kecenderungan yang saya maksud tadi adalah apa disebut oleh Clifford Geertz sebagai "pembukuan ganda dalam hal moral" (*moral double book-keeping*).[5] Dengan itu Geertz berbicara tentang suatu simtom, sebuah tendensi yang umum terjadi di masyarakat yang sedang berkonfrontasi dengan "kebudayaan modern" dan berubah. Di satu sisi orang menyimpan rencana dan impiannya untuk ikut larut ke dalam apa yang dibawa oleh modernisasi, tapi di sisi lain ia memperlihatkan lambang-lambang dari segala yang justru terancam lenyap oleh proses larut itu. Di satu sisi orang asyik dengan tekno-

5 Dalam *Islam Observed* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), hlm. 117. Gejala "pembukuan ganda dalam hal moral" ini terjadi di masyarakat-masyarakat Dunia Ketiga, yang kehidupan tradisionalnya telah retak, dalam bersua dengan desakan modernitas. Geertz mengamati Indonesia dan Maroko.

logi dan gairah kepada kekayaan yang memiliki benda mutakhir—dengan semacam ketakutan kalau-kalau modernisasi semesta meninggalkannya—tapi serentak dengan itu, ada kegandrungan untuk mengukuhkan kembali sesuatu yang khas dalam diri, dengan semacam rasa takut akan sebuah keterasingan dari dunia yang ia kenal.

Apa yang kiranya belum dilanjutkan oleh Geertz adalah menelaah, tidakkah pengertiannya yang sedikit mencemooh tentang "pembukuan ganda dalam hal moral" itu bukan sesuatu yang agak meleset, apabila ia menduga bahwa simtom ini adalah simtom kebingungan, atau bahkan hipokrisi. Pada hemat saya, "pembukuan ganda" itu terjadi karena memang apa yang sering disebut sebagai dilema modernitas dalam beberapa hal sesungguhnya tidak hadir sebagai dilema, dan "pembukuan ganda" itu sebenarnya sebuah catatan yang tunggal. Catatan itu adalah catatan tentang sebuah represi.

Kita coba bayangkan apa yang terjadi dalam diri seorang Okura. Di satu pihak ia, seperti sudah disebutkan di atas—sebagai seorang perwira militer dari sebuah negeri yang mengerahkan kekuatan produktif dalam ekonominya dan kekuatan teknologi dalam persenjataannya—seorang teknokrat modern yang bisa datang dari negeri mana saja. Tapi ia dengan tegas membedakan diri dari yang lain: manusia tidak satu, katanya, dan ia ingin tetap seorang Jepang—tentu saja "Jepang" seperti yang dibentuknya dari kehendak dan kenyataan yang ada padanya.

Bahwa ia tak menganggap diri seekor monster amfibi yang hidup di dua dunia, sebenarnya menjelaskan sesuatu yang tak sepenuhnya cerah tentang modernitas itu sendiri: memang tampaknya ada di dalamnya yang justru menuntut penaklukan manusia. Ini, tentu saja, yang dengan pesimistis dikemukakan oleh Weber, yang kemudian dikembangkan oleh Horkheimer dan Adorno. Logika diskursif, bagi dua pemikir dari Mazhab Frankfurt itu, bertaut erat dengan akal instrumental, dengan *Zweckrationalitat*, yang bagi Weber mendasari

proses modernisasi: sebuah kemampuan rasional yang mengarah kepada tujuan dan hasil, yang menganalisis dan menghitung serta merancang. Rasionalitas itulah yang telah membawa manusia ke kemenangan atas dunia, dan dalam derajat tertentu telah memerdekakannya, hingga manusia pun menjadi sosok yang universal dan sekaligus "Tuan dan Penakluk", seperti kata Takdir. Tapi ia, pada saat yang sama, hidup dengan sesuatu yang represif. Sebab "universalitas ide-ide sebagaimana dikembangkan oleh logika diskursif", seperti kata Adorno dan Horkheimer, yang merupakan "dominasi dalam wilayah konseptual", dalam analisis terakhir sesungguhnya "dibangun di atas dominasi yang sebenarnya".[6]

Pada hemat saya, bila banyak orang yang dewasa ini bertindak seperti Okura, perwira militer Jepang dalam novel *Kalah dan Menang*, dan tidak merasakan diri memakai "pembukuan ganda", itu karena agaknya yang memikat dari tema emansipasi Pencerahan hanya pembebasan manusia dari satu hal: keterlekatannya dengan alam. Tema Pencerahan itu tidak pertama-tama dilihat sebagai dorongan ke arah kemerdekaan di dalam dunia kehidupan (*Lebenswelt* dalam pengertian Habermas), tempat komunikasi manusia tidak ditengahi oleh hubungan kekuasaan.

Demikianlah Okura memakai ilmu, teknologi, dan ekonomi "Barat", tapi pada saat yang bersamaan ia menolak yang "Barat", dengan menjalankan nilai-nilai "Timur", atau lebih spesifik lagi nilai-nilai "Jepang": ia meletakkan dirinya di dalam tertib "persaudaraan" atau "kekeluargaan", atau, dalam kata-kata lain, "masyarakat", "tanah air", *polis*—suatu kerucut besar ala Hegel, yang bagi orang seperti Okura bisa menyediakan suatu kesatuan dan persatuan yang mencakup semua yang individual. Dengan demikian yang didukungnya memang

---

6 Dikutip dari *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, ed. Andrew Benjamin (London: Routledge, 1992), hlm. 53.

akhirnya sepenuhnya penindasan: di satu pihak ilmu, teknologi, dan ekonomi "Barat" yang menggunakan logika diskursif yang mengganyang apa yang di luar diri itu; di lain pihak sebuah totalisasi lengkap, dalam bentuk haribaan kesatuan dan persatuan, dalam bentuk "Timur", suatu konseptualisasi, atau suatu idealisasi, dari pengalaman manusia di pelbagai masyarakat di Asia.

Bahkan Takdir sendiri (meskipun ia tak pernah berbicara seperti Mayor Okura), seraya berapi-api mengajak orang ke arah individualitas dan orisinalitas—semangat "baru" yang akan menjadikan manusia "Tuan dan Penakluk" itu—akhirnya juga punya rasa waswas besar kepada kebebasan manusia sebagai individu. Khususnya dalam kesusastraan. Takdir tidak melihat bahwa dunia dan pengalaman estetik sebenarnya justru bisa menebus kembali kemerdekaan yang tertekan oleh tenaga-tenaga represif yang terkandung dalam modernitas itu sendiri, yang pernah jadi harapan pemikir seperti Adorno, misalnya. Baginya, Pencerahan—yang diterjemahkannya, dalam konteks Indonesia, sebagai "kerja pembangunan" atau *reconstructie arbeid*—adalah sebuah agenda yang mendesak. Maka ia pun waswas bila kesusastraan, yang datang dari domein pengalaman estetik (yang bila diperluas bisa mencakup semua hal yang tidak mudah ditertibkan, dan tidak mudah dicari manfaatnya), menjadi demikian rupa hingga seakan-akan berjalan sendiri, atau malah jadi perintang, tanpa pertautan dengan kerja besar modernisasi itu.[7]

Pandangan "Takdiristis" ini tidak berhenti pada Takdir—dan itu yang menyebabkan pokok soal ini tetap merundung kita. Kita bisa menengoknya ke Singapura: sebuah republik (hasil konstruksi Lee Kuan Yew) yang rapi, tapi agaknya dari jenis yang dikhawatirkan We-

---

7 Lihat misalnya "Individualisme en Gemeenschapsbewustzijn in de Moderne Indonesische Letterkunde", dalam *Poedjangga Baroe*, Nomor 9, Tahun VIII, Maret 1941. Juga "Kesoesasteraan dalam Zaman Pembangoenan", dalam majalah *Poedjangga Baroe*, Nomor 10, Tahun IV, April 1937.

ber tentang masa depan sebuah dunia modern: dunia "para spesialis yang tanpa roh", dunia "para sensualis yang tanpa hati". Singapura adalah sebuah mutiara dalam etalase modernisasi Asia, tapi dalam hal lain mengingatkan kita akan sebuah ruang gawat darurat di sebuah rumah sakit supermodern yang bersih, tenang, teratur, efisien, dan steril, di mana orang tidak bisa sembarangan, baik dalam memilih potongan rambut maupun untuk membaca sesuatu yang "jorok" (juga di kamarnya yang sunyi, di layar komputer, di Internet).

Kiranya dalam semangat itu pula di sini pun kemudian dicoba kembali suatu "tradisionalisme"[8] sebagai strategi: pandangan hidup Kong Hu Cu dirumuskan kembali dan dihidupkan lagi, untuk memberikan satu dasar normatif bagi pengekangan atas kemerdekaan individu. Dan Singapura tidak sendirian. Di Malaysia barangkali kita akan melihat munculnya (dan dimunculkannya) Islam. Di Indonesia kita mendengar sesuatu yang acap kali disebut sebagai "kekeluargaan"—yang diartikulasikan sejak ide-ide Soetomo di tahun 1930-an sampai dengan argumentasi para ideolog Orde Baru.[9]

Di sini memang harus kita simak: ada simbol-simbol tradisi yang dipergunakan sebagai sebuah peralatan psikologis, atau katakanlah sebuah agenda politik, dan ada yang tumbuh dengan sendirinya dari dalam sebuah basis sosial-budaya sebelum proses modernisasi terjadi. Tapi tentu saja bisa dikatakan pula bahwa agenda politik seperti itu tak akan menjadi penting andai kata tradisi itu sendiri sama sekali telah punah, dan tidak mampu berperan lagi sebagai kekuatan yang mengimbangi arus retaknya konsensus di sebuah lingkungan budaya.

---

8 Di Cina, Joseph Levenson mencatat perbedaan antara "tradisi" sebagai komitmen pertama dan sungguh-sungguh kepada Konfusianisme dan "tradisionalisme" sebagai "peralatan psikologis" (*a psychological device*) menghadapi perubahan. Lihat *Confucian China and its Modern Fate* (Berkeley: University of California Press, 1968), hlm. xxix-xxx. Di Dunia Arab, lihat Fouad Ajami, *The Arab Predicament: Arab Political Thought and Practice Since 1967* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), hlm. 138-200.

9 Dibahas oleh David Reeve dalam *Golkar of Indonesia: An Alternative to the Party System* (Singapore: Oxford University Press, 1985).

Salah satu paradoks sejarah sosial tampaknya harus kita saksikan selalu: semakin terasa proses kepunahan itu, semakin ingar tradisi terdengar. Mayor Okura telah mati dalam novel, tapi sang fasis belum kalah di sini.

*

LALU di manakah "proyek modernisasi" ala Habermas? Habermas di sini menjadi penting karena dialah yang dengan tekun mengusahakan bangkitnya kembali harapan terhadap modernitas. Setelah fasisme naik, perang meletus, dan kebiadaban abad ke-20 terungkap, gambaran muram tentang itu digoreskan dengan tajam oleh Horkheimer dan Adorno—suara kekecewaan yang termasyhur dari Mazhab Frankfurt. Modernitas ternyata hanyalah rasionalitas yang jadi kikir, kurang-lebih itulah yang mereka tunjukkan.

Tapi Habermas lain. Dalam menghadapi kecemasan itu ia telah datang bagaikan seorang pawang ular: ia mencoba menunjukkan bahwa rasio memang bisa mengandung bisa, tapi tidak semuanya harus dikurung dalam bubu. Ia tahu bagaimana memanggilnya, memisah-misahkannya, dan memanfaatkannya.

"Dualisme"-nya yang terkenal—bahwa ada yang disebut "sistem" dan ada "dunia kehidupan" atau *Lebenswelt*—bisa kita pergunakan sebagai sebuah langkah awal. Habermas mengakui bahwa di wilayah "sistem"—seperti tampak dalam organisasi birokrasi dan perekonomian modern—yang secara dominan berlaku memang jenis rasionalitas instrumental yang dicemaskan oleh para pemikir sebelum dia. Tapi manusia tidak hanya bernapas di antara sekat-sekat "sistem" itu.

Di "dunia kehidupan", yang berlangsung adalah interaksi manusia yang komunikatif, bukan hubungan yang menekan dan tertekan. Habermas banyak menggunakan pandangan para sosiolog fenomenologis untuk *Lebenswelt* yang dimaksudkannya itu: ruang perilaku

kehidupan sehari-hari, wilayah total dari pengalaman orang seorang, dunia kesadaran di mana keinsafan akan identitas diri muncul, dan bersamaan dengan itu komunikasi berlangsung.

Namun persoalan besar abad ke-20 ialah bahwa apa yang dulu ada dalam kapitalisme klasik, yakni "wilayah publik", kian lama kian rentan, kian terkikis. "Wilayah publik" itu dulu menjalankan fungsi amat penting untuk menjembatani "sistem" dengan "dunia kehidupan", untuk menghubungkan "negara" di satu pihak dan "masyarakat" di lain pihak. Sekarang, dalam sistem kapitalisme yang lanjut, struktur ekonomi dan politik yang anonim telah merasuk menguasai juga "dunia kehidupan". Maka terjadilah suatu keadaan patologis, berlangsunglah sejenis penjajahan. Habermas berbicara tentang "kolonisasi atas dunia kehidupan" dan "refeodalisasi" kehidupan publik. Kegiatan manusia pun cenderung sepenuhnya diinstrumentalisasi. Apa yang dibuat dan tidak dibuat diperhitungkan sebagai alat untuk suatu tujuan.

Pembebasan manusia bisa terjadi bila hidup tidak direduksikan di dalam rasionalitas yang semacam itu. Ada jenis rasionalitas yang lain, demikianlah Habermas mengajukan argumentasinya, dan ia menggali kembali Kant: akal budi atau nalar (*Vernunft*, atau *reason*) tidaklah semata-mata rasionalitas yang melahirkan ilmu dan teknologi, tapi juga ada nalar yang moral-politik dan yang estetik. Sebenarnya—dan di sini Habermas mengembangkan analisis Weber—modernitas ditandai oleh diferensiasi yang berasal dari trikotomi itu. Nilai modernisasi akhirnya terletak dalam suatu taraf ketika ilmu, moralitas, dan kesenian berkembang ke dalam domein yang masing-masingnya otonom dan mempunyai logikanya sendiri: mereka tidak lagi bertaut dalam satu buhul, baik berupa kosmologi maupun agama. Masing-masing melahirkan gaya hidup, kegiatan, dan "wilayah nilai" yang berbeda-beda.

Yang kemudian diharapkan ialah bagaimana dalam dunia kehidupan, ketiga domein itu hadir, bekerja, dan meningkatkan kualitas

kehidupan sehari-hari manusia. Dalam perspektif ini, untuk membebaskan diri, manusia dalam masyarakat kapitalis yang telah lanjut harus menghidupkan kembali daerah rasionalitas yang berbeda-beda itu agar dirinya tidak lagi hidup dalam pengaruh akal yang instrumental semata-mata. Proyek emansipasi bermula dari niat itu. Kolonisasi atas *Lebenswelt* harus diakhiri.

Sayangnya, tidak selamanya Habermas meyakinkan. Kritik yang tajam kepada Habermas umumnya bermula, pada hemat saya, dari kesulitan untuk menangkap apa yang dimaksudkannya dengan kata "rasio", "rasional", dan "rasionalitas" dalam argumennya. Proyek modernitas, demikian kata Habermas, bertujuan untuk melepaskan "potensi-potensi kognitif" dari masing-masing domein yang tiga itu, dan membebaskan mereka dari bentuk-bentuk mereka yang "esoteris". "Para filosof Pencerahan ingin menggunakan akumulasi dari kebudayaan yang telah mengalami spesialisasi itu untuk memperkaya kehidupan sehari-hari, atau dengan kata lain untuk membangun pengaturan yang rasional dari kehidupan sosial sehari-hari."[10]

Apabila Habermas memang ingin meneruskan proyek yang belum selesai itu, benarkah manusia bisa membebaskan diri dari kolonisasi atas dunia kehidupan, bila yang dicita-citakan adalah "membangun pengaturan yang rasional dari kehidupan sosial sehari-hari" itu? Tidakkah—untuk memakai bahasa yang dipakai dalam percaturan pendapat para filosof—modernitas Habermas akhirnya lebih condong ke tendensi Hegelian ketimbang Kantian?

Kita tahu bahwa Hegel berbicara tentang Akal yang Absolut, sebuah subyek universal dalam sejarah, yang menyatukan, dalam satu totalitas, keragaman dan kehidupan empiris dari pelbagai domein

---

10 Disebut dalam pidato Jürgen Habermas waktu menerima Hadiah Adorno di tahun 1980, "Die Moderne: Ein unvollendetes Projekt", diterjemahkan sebagai "Modernity versus Postmodernity" dan dimuat dalam *New German Critique* (Winter, 1981). Dikutip dalam Richard J. Bernstein (ed.), *Habermas and Modernity* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985), hlm. 132.

rasionalitas yang pernah diuraikan oleh Kant. Dengan dingin dan teguh Hegel misalnya akan mensubordinasikan "yang estetik" ke bawah "yang politik". Dan dalam hal inilah Habermas—menurut seorang pengkritiknya—"mengikuti Hegel".[11] Adakah ini berarti bahwa usaha Pencerahan untuk "membangun pengaturan yang rasional dari kehidupan sosial sehari-hari" tidak lebih dan tidak kurang adalah sebuah usaha mendirikan sebuah bangunan yang represif?

Saya sendiri tidak melihat bagaimana Habermas akan sampai ke sana. Pada hemat saya, kritik yang ditujukan kepadanya di sini keliru. Tak bisa saya bayangkan ia akan mengamini pikiran-pikiran modernisasi yang kini berkecamuk di Asia. Ia telah menunjukkan—dalam *Der philosophische Diskurs der Moderne*, risalahnya yang terkenal tentang modernitas yang terbit di tahun 1985—bahwa dengan Hegel, "akal budi telah menggantikan tempat nasib". Dalam posisi sebagai Sang Nasib, tak ada hal yang bisa hadir di luar jangkauannya. Kemerdekaan pun terancam hilang. Dengan Hegel, subyek yang universal mengingkari subyek yang individual, dengan segala kehendak, impuls, dan spontanitasnya. Dengan Hegel, modernitas pun akan jadi lambang penindasan, bahkan totalitarianisme—tendensi yang tampak dalam Marxisme-Leninisme, ahli waris "sayap kiri Hegelian". Saya kira semua itu amat jauh dari pendirian seseorang seperti Habermas, yang berangkat dari semangat *Ideologiekritik*.

Jelas pula, Habermas tidak sama dengan Takdir. Terutama dalam hubungannya dengan peran dunia estetik. Bila ia berbicara tentang "kolonisasi atas dunia kehidupan", ia berbicara dari pengalaman seseorang yang hidup dalam sebuah masyarakat yang lekat terkait dengan jalinan tekno-birokratis tatanan kapitalisme yang sudah sedemikian rupa, hingga uang dan kekuasaan jadi perekat yang me-

---

11 Kesimpulan dalam ulasan David M. Rasmussen, *Reading Habermas* (Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1990), hlm. 12.

nempel di hampir segala hal. Di dalam konteks itu, bagi Habermas, kesenian yang otonom jadi penting. Ia justru ibarat, katakanlah, sebuah reservoir. Bendungan itu masih mengandung tenaga "rasionalitas yang komunikatif", yang di dalam hidup sehari-hari nyaris jadi sat dan kering. Dengan kata lain, dunia estetik, sebagaimana dunia moral, tidak boleh diambil alih. Tanpa dituntut untuk melayani suatu tujuan praktis—seperti banyak hal lain dalam kehidupan masyarakat yang didominasi oleh pertimbangan hasil, oleh efektivitas dan efisiensi—kesenian bisa menjalankan fungsi yang vital, sesuai dengan *Eigensinn*-nya, menurut logika dan maknanya sendiri.

Bahkan Habermas mempersoalkan antusiasme Walter Benjamin terhadap seni modern yang "post-auratik". Bagi Benjamin, dengan bantuan teknologi yang berproduksi dalam jumlah besar, kesenian menanggalkan aura yang dulu ada dalam seni tradisional dan bergabung dengan kehidupan, dan bersama itu melepaskan juga "ilusi tentang otonominya dari masyarakat". Bagi Habermas, pelepasan itu terlalu dini. Bila seni tak lagi menegakkan klaimnya untuk mandiri, kemerosotannyalah yang akan terjadi: ia menjadi seni untuk propaganda atau ia terlibat di dalam budaya massa yang komersial. Hanya kesenian yang mandiri dari tuntutan dari luar dirinya—dengan kata lain, hanya "kesenian borjuis"—yang telah mengambil posisi jadi tempat berlindung bagi "korban-korban rasionalisasi borjuis".[12]

Pendirian seperti ini lebih tampak ketika Habermas menghadapi apa yang disebutnya sebagai pandangan "neokonservatif", kecenderungan pemikiran di Amerika Serikat dan di Jerman Barat, yang berkembang selama dua dasawarsa terakhir. Habermas mengambil contoh pokok-pokok pikiran Daniel Bell dalam *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Dalam buku terkenal ini Bell melecehkan dorongan modernitas dalam budaya, sementara ia mengunggulkan

12 Habermas, *Legitimation Crisis* (Boston: Beacon Press, 1975), hlm. 86 dan 78.

modernitas masyarakat. Baginya, masyarakat yang ada di Amerika Serikat dan Eropa Barat sedang dirundung oleh suatu kontradiksi. Suatu ketegangan tumbuh antara sebuah masyarakat *modern*, yang membentangkan rasionalitas ekonomi dan administratif, dan sebuah kebudayaan *modernis*, yang ikut menghancurkan dasar-dasar moral dari masyarakat yang telah mengalami rasionalisasi.

Menurut Habermas, pandangan "neokonservatif" ini cuma melihat satu sisi: bahwa dari pelbagai jenis ekspresi seni eksperimental yang hendak mencoba melahirkan sensibilitas baru, yang tampak adalah sebuah kekuatan subversif. Yang disoroti adalah gaya hidup yang merisaukan, yang anarkistis, yang menyemarak dari semangat *avant-garde*. Dalam gaya hidup ini orang sibuk dengan pengalaman-diri dan realisasi-diri dan bentuk-bentuk kehidupan subyektif umumnya. Bagi kaum "neokonservatif", modernisme dalam kesenian memang bersahut-sahutan dengan ekspresi hidup yang hedonistis, yang menghendaki kenikmatan yang tak tertunda, yang menjebol puritanisme yang mengungkung. Kaum "neokonservatif" pun waswas bila pada gilirannya "kehidupan bohemian dengan orientasi nilai yang hedonistis dan yang subyektif tanpa batas itu menyebar serta menggerogoti disiplin dalam kehidupan borjuis sehari-hari".

Tapi pandangan itu meleset, kata Habermas. Kesenian *avant-garde* yang anarkistis itu, yang punya efek memecah kehidupan bersama ke dalam dunia subyektif yang sendiri-sendiri, tidak usah dikeluhkan. Paling-paling, gerakan kesenian *avant-garde* bisa dibilang sekadar "membersihkan pengalaman estetik dari kontaminasi yang masuk dari wilayah nilai yang berbeda-beda", baik wilayah nilai yang mengutamakan "guna" maupun yang mengutamakan "kebaikan". Hanya kaum surealis yang dahulu punya program untuk mengubah kehidupan dengan kesenian, dan mereka telah gagal. Bila di masyarakat-masyarakat Barat, terutama di kalangan generasi muda, ada sikap baru dan orientasi nilai yang berbeda, itu adalah surutnya

kebutuhan-kebutuhan "materialis", dan munculnya kebutuhan-kebutuhan "pasca-materialis".

Ini mencakup pelbagai hal: lahirnya minat untuk ruang yang lebih luas bagi realisasi-diri dan pengalaman-diri, tapi juga meningkatnya kepekaan untuk memelihara lingkungan sejarah dan alam; juga semakin tingginya kesadaran akan hubungan yang rapuh antarpribadi manusia. Ini juga sikap ekspresif, dan ini, bagi Habermas, bisa dihubungkan dengan dimensi pengalaman estetik. Tapi tak hanya itu. Di dalamnya dapat juga kita temukan suatu orientasi yang merupakan cerminan sejenis sensibilitas moral: usaha untuk memelihara dan memperluas hak-hak sipil dan penentuan nasib sendiri, misalnya. Bagi Habermas, kedua-duanya saling melengkapi dan kedua-duanya berakar pada modernitas di bidang budaya. Ini menunjukkan (satu hal yang diabaikan oleh Daniel Bell, menurut Habermas) bahwa budaya modern tidak hanya ditandai oleh kesenian yang menjadi otonom, tapi juga oleh "universalisasi hukum dan moralitas".[13]

Habermas, kita tahu, memang tidak hendak melepaskan apa yang dalam keyakinannya sangat berharga dari modernitas: universalisme moral. Baginya, universalisme ini tidak bertentangan, justru sejalan, dengan seni dan estetika, "unsur-unsur eksplosif dalam ideologi borjuis" itu. Kata "eksplosif", sebagaimana kata "borjuis", di sini harus diterima tanpa konotasi negatif. Habermas berbeda dengan banyak penulis dan pemikir yang berbicara tentang pembebasan selama hampir 30 tahun terakhir: ia tidak menganggap "ideal-ideal borjuis" sebagai sesuatu yang untuk diteriaki. Ia melihat, dengan kacamata yang tajam dan cenderung terang, bahwa ada yang layak dipertahankan dalam modernitas budaya yang berlangsung di Barat selama

---

13 Habermas, "Neoconservative Culture Criticism in the United States and West Germany: An Intellectual Movement in Two Political Cultures", dalam *Habermas and Modernity*, ed. Richard J. Bernstein, (Cambridge: The MIT Press, 1985), hlm. 81-84.

ini—dan itu adalah unsur-unsur akal budi.

Tapi dari sinilah agaknya para pengkritiknya bergerak. Seperti saya katakan sebelumnya, kritik kepada Habermas umumnya bermula, antara lain, dari kesulitan untuk menangkap apa yang dimaksudkannya dengan kata "rasio", "rasional", dan "rasionalitas" yang dipergunakannya dalam berargumen. Orang tidak perlu selalu mencabut pistol tiap kali ia mendengar kata "nalar", kata Martin Jay dalam satu kritik terhadap Habermas, tapi dari Habermas memang perlu ada penjelasan, khususnya tentang satu hal yang masih agak merupakan misteri: sifat dasar "rasionalitas" yang menyangkut domein estetik dalam hidup kita.[14] Apa gerangan yang dimaksudkannya?

Persoalan ini sangat menentukan. Pemahaman, dan penerimaan, yang lebih mantap terhadap seluruh bangunan pemikiran Habermas—terutama proyek emansipasinya—dalam arti tertentu bergantung pada bagaimana ia dapat mengetengahkan, secara meyakinkan, pandangannya tentang "rasionalitas" dalam operasi pengalaman estetik itu. Terutama karena ada kesan saya bahwa Habermas telah masuk ke dalam satu kontradiksi.

Ia sendiri berpendapat, pengalaman estetik hanya mungkin hadir bagi suatu subyek yang terurai-lepas dan "tak lagi berada di pusat". Ia, di sini, tampaknya mengesampingkan ide sang subyek sebagai ego dalam *cogito* Descartes. Tidak berarti bahwa Habermas telah bertaut dengan Nietzsche ataupun Sartre, yang melihat subyek Cartesian itu suatu konsep yang sebenarnya tidak memadai untuk bercerita tentang kesadaran. Tapi yang jelas, dalam soal pengalaman estetik ini, Habermas berbicara tentang bergesernya subyek dari posisi pusat itu ("*decentring*"). Dan itu, demikian ia lanjutkan, menunjukkan satu hal: meningkatnya kepekaan terhadap apa yang tetap tak terjangkau oleh

---

14 Kritik Jay, juga jawaban Habermas atas kritik itu, dimuat dalam *Habermas and Modernity*, hlm. 126-139 dan 199-203.

kemampuan praktis kita, kemampuan pengetahuan dan kemampuan moral kita untuk menginterpretasikannya. Bergesernya subyek dari posisi pusat, dalam kata-kata Habermas, "menyebabkan suatu keterbukaan kepada unsur-unsur dari yang tak sadar, yang fantastis, dan yang gila, yang material dan yang badani, yang telah dibuang bersih". Dengan kata lain, "apa saja yang hadir dalam kontak kita yang tanpa kata-kata dengan realitas yang mengalir, yang begitu kebetulan, begitu langsung, begitu individual, sekaligus begitu jauh dan begitu dekat, yang lepas dari jangkauan kategorial kita yang lazim".

Ke arah "keterbukaan" itulah seni *avant-garde* mengarahkan dirinya. Aura kesenian telah surut begitu ia terlepas dari tradisi, daya alegorisnya pun tak penting lagi, dan ini semua bersambung dengan hancurnya kesatuan organis karya-karya artistik serta hilangnya pretensi untuk mempunyai satu totalitas makna. Bahkan yang buruk pun bisa masuk. Desakan untuk selalu baru sementara itu meningkatkan perpisahannya yang lebih jauh dari tradisi: gaya apa pun semua jadi, sama-sama bisa dipilih. Maka, kata Habermas, "seni pun jadi sebuah laboratorium, sang kritikus jadi pakar, perkembangan seni jadi medium untuk proses belajar". Tapi "belajar" di sini bukanlah berarti menambah "isi epistemik", melainkan suatu penjelajahan yang secara konsentris maju, meluas—suatu eksplorasi di daerah kemungkinan-kemungkinan yang terbuka ketika seni menjadi otonom.

Meskipun demikian, Habermas mencatat, ada satu jenis "pengetahuan" yang dapat diobyektifkan dalam karya seni. Tentu, "mengetahui" di sini berbeda dengan "mengetahui" dalam perbincangan teoretis atau dalam pemaparan hukum dan moral. Tapi "obyektivasi" pikiran di bidang yang berbeda-beda itu punya persamaan: semuanya bisa salah dan dapat dikritik. Kritik seni lahir bersama dengan lahirnya karya seni yang otonom. Sejak itu, orang tahu bahwa karya seni membuka diri untuk interpretasi, evaluasi, dan bahkan "pem-

bahasa-an" (*Versprachlichtung*) isi semantiknya. Kritik seni telah mengembangkan bentuk-bentuk argumentasi yang secara khas membedakannya dari bentuk-bentuk perbincangan teoretis dan moral-praktis. Tapi ia berbeda dengan "kesukaan subyektif semata-mata". Bahwa kita mengaitkan keputusan selera kita dengan suatu klaim yang terbuka untuk dikritik, itu menunjukkan bahwa kita sebelumnya sudah bersikap bahwa ada "standar yang tidak arbitrer" dalam menilai kesenian.

Dengan itulah Habermas berbicara tentang jenis rasionalitas "estetik-praktis". Dengan sebuah catatan: dengan memperlakukan rasio sebagai rasionalitas, bagi Habermas, tampaknya nalar sepenuhnya bersifat "prosedural". Dalam kata-kata lain: ia adalah modus untuk memberikan pembenaran kepada sebuah statemen.

Jawaban Habermas, di sini, tentu saja hanya memuaskan kalau kita bisa menerima dua hal: bahwa kita senantiasa, atau niscaya, akan mengambil sikap "mengulas" setiap kali kita bertemu dengan sebuah karya seni, dan bahwa keterbukaan ulasan seni untuk dikritik itu memang benar didahului oleh asumsi bahwa ada "standar yang tidak arbitrer" dalam menilai. Habermas agaknya tidak mengakui penilaian yang "pra-predikatif" dan adanya kemungkinan bahwa bila ada 1.000 kritik, akan ada 1.000 keputusan penilaian.[15] Bahkan ia cenderung untuk tidak melihat adanya proses konvensionalisasi dalam keputusan penilaian, sementara secara empiris kita tahu bahwa tentang mutu sebuah karya atau kekuatan sebuah genre—dan dalam hal ini termasuk karya Affandi ataupun Christo, wayang kulit ataupun teater Beckett—ada proses apresiasi yang menjadi "sosial" melalui waktu.

Bagi saya ada dua persoalan yang masih tergantung-gantung di

15 Proposisi ini dikemukakan misalnya oleh Arief Budiman dan Goenawan Mohamad, dengan "teori *Ganzheit* dalam kritik", dalam Diskusi Sastra di Balai Budaya, Jakarta, 31 Oktober 1968.

sana, yang menyebabkan dalam hal ini kritik kepada Habermas bisa berhasil mendapatkan gema yang kuat. Persoalan pertama bersangkutan dengan cara memandang Habermas: ia memungkinkan kita bisa berbicara banyak tentang yang "indah", tapi belum tentu bisa menyangkut apa yang "sublim"—sesuatu yang konon melekat pada watak kesenian *avant-garde* hari ini.

Adapun yang "sublim"—dan di sini yang dipergunakan adalah pembedaan Kantian—punya kualitas yang lain dari yang "indah". Yang "indah" bersangkutan dengan bentuk dari obyeknya, dan bentuk itu berupa keterbatasannya. Sebaliknya, yang "sublim" ditemukan "dalam suatu obyek yang tanpa bentuk"—tidak dapat diwadahi oleh suatu bentuk indrawi sama sekali—dan ia melibatkan, atau menimbulkan, suatu kesan ketidakterbatasan. Dengan kata lain, ada yang secara inheren bersifat "kontra-final" dalam yang sublim. Dan kita tahu bahwa keputusan penilaian estetik, tentang apa yang "indah" dan "sublim", tidak ditentukan oleh patokan universal yang sudah terberi—bahkan patokan itulah yang justru masih harus ditemukan, suatu keputusan penilaian yang oleh Kant disebut "reflektif".

Maka kita pun masuk ke dalam suatu perasaan tentang yang sublim seperti kita memasuki sebuah celah, suatu jarak, yang terbentang antara kemampuan mengkonseptualisasi tentang satu hal dan ketidakmampuan untuk menghadirkan apa yang sepadan dengan hal itu. Saya kira saya bisa meminjam ungkapan Amir Hamzah untuk menggambarkan, lewat analogi, sebuah pengalaman yang sublim ketika ia menyeru rindu kepada Tuhan sebagai yang "bertukar tangkap dengan lepas". Atau Chairil Anwar dalam *Doa*: "*... susah sungguh/ mengingat Kau penuh seluruh*".

Lyotard, pembawa suara yang bersemangat bagi arus "post-modern", mengkritik Habermas dengan menghunjamkan yang "sublim" dari Kant ini buat memperkuat argumentasinya yang terkenal dalam perdebatan tentang "post-modernitas".

Perasaan sublim yang sebenarnya, menurut Lyotard, adalah "suatu kombinasi intrinsik antara kenikmatan dan kepedihan". Ada rasa nikmat karena nalar mampu melampaui hal-hal yang terangkum oleh pancaindra—dan nalar pun melahirkan Ide—tapi ada rasa pedih karena imajinasi atau sensibilitas tidak akan bisa sepadan dengan Ide itu. Dalam banyak hal Lyotard lebih condong berangkat dari sisi yang "pedih" ketimbang yang "nikmat". Ia melihat seni "post-modern" sebagai yang tak hendak terhibur oleh bentuk yang bagus, ataupun oleh terjadinya suatu mufakat tentang satu selera. Seni "post-modern" mencari presentasi-presentasi baru "bukan untuk menikmatinya, melainkan untuk membuat orang lebih merasa bahwa ada sesuatu yang tergolong dalam hal yang tak dapat dihadirkan"—"*pour mieux faire sentir qu'il ya de l'imprésentable*".[16]

Saya kira memang pada tempatnya untuk menyebut "hal yang tak dapat dihadirkan" itu—dan ini sebenarnya tak cuma menyangkut seni "post-modern", kalaupun ada ekspresi yang bisa disebut demikian. Namun pada hemat saya, kombinasi antara "kenikmatan" dan "kepedihan" dalam pengalaman dengan yang "sublim" itu tidaklah karena kita menyadari akan ketidaksepadanan imajinasi dan sensibilitas dengan Ide. Yang terjadi mungkin ada hubungannya dengan kenyataan bahwa pengalaman estetik sesungguhnya adalah pengalaman tentang yang konkret. Dan yang konkret itu pada awal dan pada akhirnya memang hadir sebagai *l'imprésentable*. Jika musik John Cage, *4'33"*, sepenuhnya terdiri atas diam yang berproses selama empat menit tiga puluh tiga detik, yang hendak diutarakan di sana

---

16 J-F. Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1979). Dikutip dalam Andrew Benjamin (ed.), *Judging Lyotard* (London: Routledge, 1992), hlm. 52. Pembahasan tentang pemikiran Lyotard selanjutnya saya ambil dari kumpulan tulisan ini, terutama "On the Critical 'Post': Lyotard's Agitated Judgement" oleh Richard Beardsworth, "The Postmodern Kantianism of Arendt and Lyotard" oleh David Ingram, "Habermas and Lyotard: Modernity vs Postmodernity?" oleh Emilia Steurman, "Les Immateriaux and the Postmodern Sublime" oleh Paul Crowther, "The Modern Democratic Revolution: Reflections on Lyotard's the Postmodern Condition" oleh John Keane.

bukanlah sebuah "bayangan" tentang sebuah Ide, hasil proses nalar, melainkan suara yang tak terumuskan, bunyi yang tak terhadirkan dalam bentuk nada, tentang keheningan sekitar pada momen itu. Pada hemat saya, akan lebih tepat bila Lyotard tidak mendasarkan diri pada pengertian "yang sublim" dari Kant, melainkan *Stimmung* dari Nietzsche: suatu keadaan estetik dalam diri kita, dari mana bahasa lahir—termasuk bahasa suara dan bahasa tubuh. Nada, ataupun kata, juga tulisan, hanya tiruan yang pucat dari keadaan itu.[17]

Habermas, tentu saja, jauh dari Nietzsche. Ia memang pernah menyebut tentang subyek-yang-tidak-lagi-dalam-posisi-pusat, dalam hubungannya dengan karya-karya *avant-garde.* Namun pada dasarnya ia tetap mengasumsikan adanya kemungkinan yang cerah ketika status pengalaman estetik diubah dan tidak lagi dinyatakan dalam bentuk keputusan penilaian yang hanya berdasarkan selera. Ia berbicara tentang kemungkinan suatu *Versprachlichtung* dari "isi semantik" karya seni. Ia ingin menggunakan pengalaman estetik itu untuk menjelajahi suatu situasi kehidupan historis dan berkait dengan masalah-masalah eksistensi. Dengan kata lain, Habermas bukan saja seakan-akan mengabaikan adanya tatanan "yang tak dapat dihadirkan", tapi ia juga memberi peran "arti" yang berlebihan besar kepada pengalaman estetik itu. Di sini ia mengingatkan kita akan Takdir Alisjahbana.

Tentu, berbeda dengan Takdir, Habermas tidak hendak menenggelamkan kebebasan dan otonomi kesenian dalam totalitas arahan pragmatis. Ia sekadar hendak menghadirkan "suatu konstelasi yang berubah" antara kesenian dan dunia kehidupan. Tapi dengan itu ia melihat kemungkinan berintegrasinya kembali dunia seni dengan dunia lain dalam kehidupan sebagai sesuatu yang layak diinginkan

---

17 Saya kutip dari Michel Haar, "The Play of Nietzsche in Derrida", dalam David Wood (penyunting), *Derrida: A Critical Reader* (Oxford: Blackwell Publishers, 1992), hlm. 57-58.

dan agaknya juga sebagai suatu keniscayaan. Saya kutip agak panjang:

> "Bila pengalaman estetik dipertautkan ke dalam konteks sejarah kehidupan individual, jika ia dipergunakan untuk menerangi suatu situasi dan menyoroti masalah hidup individual—jika ia memang mengkomunikasikan impuls-impulsnya kepada suatu bentuk kolektif kehidupan—maka kesenian pun memasuki suatu "olah bahasa" yang tidak lagi bagian dari kritik estetik, melainkan termasuk praktek komunikatif sehari-hari. Ia tak lagi hanya mempengaruhi bahasa evaluatif kita, atau memperbaharui tafsir atas kebutuhan-kebutuhan yang mewarnai persepsi kita; lebih baik dikatakan, ia menjangkau ke dalam interpretasi kognitif dan pengharapan normatif kita dan mengubah totalitas di dalam mana momen-momen itu saling bertaut."

Habermas di sini memperbaiki pandangannya yang lama, tapi hanya sedikit. Ia tetap mengatakan bahwa pada dasarnya karya seni pun mempunyai "klaim kesahihan"—sebagaimana sebuah karya ilmiah mengklaim bahwa argumentasinya sahih. Dalam klaim itu, ada terkandung potensi "kebenaran". Namun, berbeda dengan pandangannya yang lama, Habermas berpendapat bahwa potensi "kebenaran" itu tidak hanya berhubungan dengan satu klaim kesahihan, melainkan dengan ketiga jenis kesahihan yang lahir dari arkitektonik Kantian: tidak cuma yang kognitif, tapi juga yang moral dan yang estetis.

Dari sini Habermas mungkin berhasil membantah kritik (termasuk yang dikemukakan setelah perbaikan pandangannya yang terbit di tahun 1985 itu, misalnya kritik oleh Rasmussen di tahun 1990) bahwa ia menganggap "akan ada sesuatu yang tak bisa dipahami da-

lam satu bentuk rasio yang tidak cocok dengan ilmu dan moralitas".[18] Seperti sudah pernah saya sebut di atas, Habermas tidak Hegelian seperti itu. Namun memang tak terelakkan kiranya bila di sini pun—tatkala ia menunjukkan kemungkinan pengalaman estetik untuk memasuki "praktek komunikatif sehari-hari"—orang teringat akan pandangannya bahwa "proyek modernitas"-nya bertujuan untuk melepaskan "potensi-potensi kognitif" dari masing-masing domein rasionalitas yang tiga itu, dan membebaskan mereka dari bentuk-bentuk mereka yang "esoteris".

Di sinilah kita bersua dengan ambivalensi Habermas dalam menghadapi pengalaman estetik: sementara ia berbicara bahwa potensi "kebenaran" karya seni tidak cuma berhubungan dengan satu klaim kesahihan, ia juga membawa suatu ideal, yakni bahwa sifat "esoteris" kesenian harus dilampaui. Sifat "esoteris" itu baginya mengangkangi terlepasnya "potensi kognitif" kesenian—seakan-akan potensi kognitif itu demikian penting buat pembebasan manusia.

Tidak mengherankan apabila persoalan kedua dalam pandangan Habermas pun muncul: kita tidak tahu persis bagaimana bisa dijamin bahwa "pem-bahasa-an" isi semantik dari suatu karya seni pada akhirnya akan dapat merepresentasikan apa yang terjadi pada subyek-yang-bergeser-dari-posisi-pusat itu. Bagaimanakah suatu *Versprachlichtung* mengutarakan apa yang terjadi ketika suatu pengalaman estetik membuka diri kepada "unsur-unsur dari yang tak sadar, yang fantastis, dan yang gila, yang material dan yang badani"—hal-hal yang bahkan dalam diskursus sehari-hari telah dibuang bersih-bersih?

Habermas tampaknya akan tidak mudah menjawab. Ia menampik untuk melihat bawah-sadar sebagai "substratum nonlinguistik". Alam kejiwaan manusia baginya bukanlah "wilayah pedalaman yang asing" seperti dikatakan Freud. Substratum itu baginya tidak tertu-

---

18 Rasmussen, hlm. 100.

tup untuk sosialisasi. Lapisan itu—di mana bawah-sadar sebenarnya secara kategoris berbeda dengan ego—hanya bersifat "protolinguistik". Pem-bahasa-annya cuma soal waktu dan soal cara.

Habermas, dengan singkat, tidak menganggap adanya disharmoni yang mutlak antara insting dan rasio. Dan di situlah ia berhadapan secara diametral dengan psikoanalisis Lacan: bahasa, bagi Lacan, akan senantiasa dan di mana pun mengandung bekas-bekas yang dibawa oleh gejala hasrat bawah-sadar. Tiap usaha untuk menghindari kondisi tersebut hanya akan sia-sia, atau, kalau tidak, hanya suatu teknik manipulasi untuk menyingkirkan ekspresi yang dianggap terlalu "esoteris".

Namun bagi Habermas tentu saja Lacan belum melepaskan diri dari sifat "subyek-sentris" dari filsafat tentang kesadaran. Habermas, yang menawarkan sesuatu yang lain: suatu filsafat "intersubyektivitas", akan selalu memandang bawah-sadar sebagai bangunan "protolinguistik". Semuanya bisa transparan. Dalam hubungan ini pula ia tidak mudah menerima bahasa Derrida, yang karya-karya filsafatnya bisa sangat eksentrik, yang argumentasinya bisa terasa berkelok dan berliku-liku hingga bisa tak jelas adakah ia teramat bersungguh-sungguh atau tengah bercanda. Derrida sendiri menyatakan ia ingin "memasukkan *loxos* ke dalam *logos*", menghidupkan keanekaan makna agar bebas bermain ke inti kata dan buah pikiran,[19] tapi keberatan Habermas terhadap Derrida ialah karena dengan begitu banyak *loxos* yang masuk bermain ke dalam *logos*, bahasa pun akan surut ke dalam suatu "semiosis yang tanpa batas". Akhirnya suatu diskursus pun tidak memungkinkan diterima orang lain dalam suatu kesadaran atau pengertian bersama, dalam suatu *sensus communis*.

---

19 Lihat Joel Whitebook, "Reason and Happiness", dalam Bernstein, *Habermas and Modernity*, hlm. 156-157. Tentang perbedaan antara Habermas, Lacan, dan Derrida, lihat Christopher Norris, "Habermas on Derrida", dalam *What's Wrong with Postmodernism* (New York: Harvester Wheatsheaf: 1990), hlm. 51. Juga Jacques Derrida, *Marges de la Philosophie* (Paris: Minuit, 1972), hlm. 111.

Kritik Habermas terhadap Derrida tentu tidak hanya bisa dibatasi pada tentangan dari seseorang yang hendak mempertegas, dan menjaga terus-menerus, garis demarkasi antara filsafat dan karya sastra, antara argumen dan retorika, antara konsep dan metafora. Salah satu sisi Habermas yang terkenal: ia menyajikan suatu harapan, bahkan keyakinan, akan konsensus. Habermas datang dengan teori "tindakan komunikatif": ia menunjukkan bahwa ada dalam kehidupan ini suatu proses argumentasi yang tidak bersifat menekan dan tidak bersifat memanipulasi ataupun mendistorsi. Ada dalam komunikasi antarmanusia suatu klaim yang "lembut tapi kukuh, tak pernah diam tapi jarang dipulihkan kembali", yakni klaim kepada nalar. Klaim ini, kata Habermas, harus diakui secara *de facto* di mana pun dan kapan pun ada suatu tindak bersepakat (konsensual). Dengan kata lain, suatu kesepakatan yang dicapai secara komunikatif memang didasari suatu "basis rasional"—dan tidak dilahirkan oleh kekuasaan dan pembungkaman terhadap "yang lain".

Situasi percakapan yang ideal itu, yang tanpa kendala dari dalam dan dari luar itu, bagi Habermas bukanlah sekadar suatu kejadian empiris ataupun suatu bentukan yang hanya ada dalam pikiran. Pada dasarnya Habermas menampik filsafat yang "subyek-sentris", yang juga disebut "filsafat kesadaran", yang merumuskan hal-ihwal dalam bentuk hubungan "subyek-obyek". Seperti disebut di atas, ia menawarkan "filsafat intersubyektivitas", yang secara hakiki mengandung sifat dialogis. Bagi Habermas, setiap kali kita mengadakan komunikasi, kita mau tak mau mempunyai asumsi, meskipun sebagai ilusi sekalipun, suatu "ilusi transendental", bahwa kita sedang mengatakan kebenaran, dan mengatakannya secara jujur atau tulus, dan berdasarkan ketepatan normatif. Ada klaim kesahihan yang tersirat di sana, dan itu berarti terbuka untuk kritik: orang yang diajak bicara dapat mengatakan "ya" atau "tidak" atau menunda mengambil sikap, berdasarkan satu atau sejumlah alasan.

Alasan ini bisa diperluas menjadi argumen yang hanya bisa kita pahami kalau kita serahkan kembali untuk disoroti oleh beberapa "standar rasionalitas". Kita memang mengenakan standar rasionalitas kita, setidaknya secara intuitif. Tapi standar itu harus selalu mengklaim dirinya sahih bagi orang lain. Kita meletakkan standar rasionalitas "kita" dalam hubungan dengan standar rasionalitas "mereka". Jika terjadi pertentangan, kita pun bisa meninjau kembali praanggapan kita, atau menisbikan standar rasionalitas "mereka" dalam hubungannya dengan "kita" punya.

Persoalan yang kita hadapi: mungkinkah situasi yang ideal itu terjadi? Suatu utopiakah atau sesuatu yang ilmiah? Habermas mengatakan bahwa gambarannya bukanlah suatu utopia, bukan hanya hasil keinginan. Ia mendasarkannya pada filsafat bahasa. Ia berangkat dari premisnya bahwa "tindakan komunikatif" bukanlah "tindakan strategis" yang semata-mata berhubungan dengan orang lain dengan menggunakan "akal instrumental" yang cuma mau menguasai, untuk mendapatkan hasil secara efisien. "Tindakan komunikatif" itulah sebenarnya "modus asli dari penggunaan bahasa", atau modus penggunaan bahasa yang paling awal dan paling dasar.

Tapi di situlah agaknya posisi Habermas jadi problematis. Yang dipergunakan oleh Habermas bagi dasar argumennya—tapi hanya sebagai dasar—adalah filsafat bahasa yang melahirkan teori *speech-act* (ujar-laku). Bagi pandangan ini, seperti yang tercantum dalam argumen Austin, ujar seseorang tidak sekadar "konstatatif", tidak cuma benar atau tidak benar, melainkan juga "performatif". Dengan kata lain, sebuah ujar memungkinkan kita melakukan sesuatu dengan kata-kata itu sendiri. Buku Austin yang terkenal berjudul *How to Do Things with Words*. Namun sementara bagi Austin komunikasi lebih merupakan suatu operasi atau sesuatu yang memproduksikan efek, dan bukan suatu penyampaian makna, bagi Habermas efek yang terjadi ketika orang menggunakan bahasa ialah "pemahaman" (*Verstehen*).

Di dalam pandangan Austin (juga pemikir lain dalam aliran pragmatis filsafat bahasa) tersirat asumsi bahwa sebuah kalimat baru punya makna setelah makna itu dipergunakan. Makna tidak ada sebelum itu. Ia lahir dari dan didefinisikan oleh apa yang disebut oleh Austin sebagai "daya ilokusioner". Makna tidak independen. Ia hanya dilihat sebagai sesuatu yang hadir sesudah ada efek dari ujar kita—efek ujar itu pada orang lain. Bahasa dengan demikian dilihat sebagai suatu gerak, suatu operasi, ke arah sukses. Tentu saja sukses itu mensyaratkan sejumlah kondisi: harus konvensional, harus sesuai dengan norma komunikasi yang benar, harus lengkap. Ada kehadiran yang sadar dari orang yang berujar dan orang yang menerima ujar itu, ada makna yang dimaksudkan, ada latihan dan percobaan—melalui pengalaman berbahasa—untuk mengkomunikasikannya.

Di sini agaknya letak persesuaian antara Austin dan Habermas: mereka menyebutkan perlunya sejumlah kondisi yang harus dipenuhi dalam berkomunikasi, suatu konteks yang total, yang lengkap mengelilingi sebuah percakapan, yang berada di luar dan di dalam ucapan, di luar dan di dalam berbahasa. Austin memang mengakui bahwa semua laku yang konvensional selalu bisa gagal, dan ia punya daftar panjang tentang kegagalan ("*infelicity*") komunikasi yang bisa terjadi. Namun, seperti kritik Derrida kepada teori ini, risiko untuk gagal itu oleh Austin tidak dilihat sebagai suatu "predikat yang esensial". Seakan-akan, dalam keadaan di mana sang pembicara dan sang pendengar hadir sepenuhnya dan sadar dan sengaja sepenuhnya, dalam "totalitas kehadiran" itu, tak ada sisa (*reste*) apa pun yang bisa lepas. Tak ada yang tak terduga-duga, tak ada "tanda yang arbitrer", yang dipakai dengan makna yang sewenang-wenang. Tapi, tanya Derrida, benarkah risiko dalam berbahasa ini hanya semacam parit atau growongan yang berada di luar percakapan, ke mana percakapan bisa tergelincir masuk, dan dari mana ia bisa berlindung? Ataukah sebaliknya risiko itu merupakan kemungkinan positif di dalam

diri percakapan itu sendiri? Tidakkah yang "di luar" itu sebenarnya "di dalam"? Tidakkah risiko itu suatu sifat parasitis yang struktural (*parasitage structurel*)?[20]

Bagi Habermas, jawabannya tentu "tidak" dan "bukan". Tindakan komunikatif, baginya, senantiasa meminta "suatu interpretasi yang punya pendekatan rasional".[21] Rasionalitas mendahulukan suatu tesis bahwa komunikasi niscaya akan terjadi: sesuatu adalah rasional hanya bila ia dapat membentuk suatu pemahaman dengan setidaknya satu orang lain. Dan itu bukan sesuatu yang hanya terdapat dalam perdebatan antarpakar di suatu seminar ilmiah; menurut Habermas, itu juga berlangsung sehari-hari dalam "dunia kehidupan", dalam *Lebenswelt*. Biarpun klaim kepada nalar itu berkali-kali diredam, demikianlah kata Habermas menjawab para pengkritiknya, klaim itu senantiasa hadir kembali "di setiap tindak memahami yang tak dikekang, di setiap momen kehidupan bersama dalam solidaritas, di setiap saat ketika individu berkembang penuh dan suatu emansipasi yang menyelamatkan terjadi". Kecemasan Habermas kepada pandangan seperti Derrida—kalau kita bisa memakai kata "kecemasan" di sini—ialah bila saat-saat seperti itu dianggap tidak ada, dan "potensi-potensi kognitif" dinafikan, dan suatu tindak bersepakat dimustahilkan, atau bahkan dirayakan.

Namun persoalan yang selamanya dihadapi oleh pemikiran Habermas ialah bahwa konsensus tidak senantiasa harus ada: konsensus bukan sesuatu yang niscaya. Dalam hal ini kita bisa meminjam argumen Lyotard: apa yang oleh Kant disebut sebagai *sensus communis* itu sebenarnya masih sesuatu yang hipotetis, dan itu setidaknya terjadi dalam pengalaman estetik. Tidak mudah kiranya dengan pandangan Habermasian kita misalnya menerima dasar-dasar puisi abad ke-20

---

20 Derrida, *Marges de la Philosophie*, hlm. 384-387.

21 Habermas, *Theory of Communicative Action*, jilid I (Boston: Beacon Press, 1984), hlm. 106.

setelah Mallarmé dari arena kaum Simbolis Prancis menorehkan jejaknya yang dalam. Bagi Mallarmé, tak ada kehadiran yang sadar dan sengaja dari seorang penyair dalam proses komunikasi puisi. "Sang penyair," ia berkata, "menyerahkan inisiatif sepenuhnya kepada kata-kata... (dan kata-kata itu) pun sinar-menyinari dengan pantulan yang sahut-menyahut, seperti sebarisan bayang-bayang api di atas batu-batu mulia."[22] Dengan kata lain, peran pembentukan makna diambil alih oleh kata-kata atau bahasa itu sendiri. Dengan kata lain pula, konsensus tidak dituntut dari pihak mana pun. Kemufakatan tidak harus ada....

Tapi Habermas, seperti dikemukakan dalam kritik Rasmussen, membangun teorinya dengan mengidealisasi pragmatisme Charles Sanders Peirce. Sementara Peirce mengasumsikan suatu konsensus di masa depan dalam masalah penelaahan ilmiah, Habermas mengasumsikan bahwa wawasan itu dapat diterapkan dalam kodrat bahasa. Pada akhirnya, Habermas tidak membedakan lagi antara kodrat bahasa dan kodrat komunikasi.[23] Argumen Derrida dan puisi menurut Mallarmé justru menunjukkan, dengan meyakinkan, bahwa ada kemungkinan lain. Habermas, yang mencoba mendasari argumennya tentang "tindakan komunikatif" dengan sesuatu yang ilmiah, pada akhirnya hanya bisa bertolak dari suatu idealisasi. Lebih jelas lagi: suatu keinginan.

Bahkan arena tempat "tindakan komunikatif" sepenuhnya berlangsung—yakni "dunia kehidupan"—juga tidak pernah benar-benar terwujud. Di dalam dunia sehari-hari yang tak terperangkap oleh sistem birokrasi dan kekuasaan modal sekalipun tidak senantiasa hubungan antarmanusia berlangsung tanpa apa yang disebut Habermas sebagai "tindakan strategis". Di kehidupan masyarakat yang be-

---

22 Dalam *Mallarmé*, terjemahan oleh Anthony Hartley (Harmondsworth: Penguin, 1965), hlm. 174-5.

23 Rasmussen, hlm. 43 dan 44. Rasmussen di sini menguraikan kritik Tugendhat dan Zimmerman.

lum mencapai suatu tingkat kapitalisme yang lanjut, di suatu komunitas yang belum menderita akibat-akibat buruk dari modernisasi, benarkah sepenuhnya sejenis "kolonisasi" tidak tumbuh? Benarkah uang, atau sesuatu yang bisa disepadankan dengan uang, dan kekuasaan tidak menjadi juga dasar hubungan sosial di sini? "Tasik yang tenang tiada beriak" dalam kiasan Takdir acap kali menyembunyikan suatu pergulatan—atau suatu proses represi yang mencapai tahap tertentu, sehingga di permukaan yang tampak adalah keselarasan. Itulah sebabnya Takdir dan "Angkatan Baru" meninggalkannya: mereka pergi bukan untuk sebuah pesiar.

Habermas memang dapat dibela dari kritik ini dengan mengemukakan bahwa "dualisme"-nya—ada "sistem" dan ada "dunia kehidupan"—bukanlah suatu pembagian historis. Habermas juga mengakui kenyataan bahwa "dunia kehidupan" tidaklah lebih "tanpa dosa" ketimbang lembaga-lembaga birokratis dari modernitas. "Dualisme" itu hanyalah sebuah model. Tapi bagaimanapun, tanpa terwujud dalam sejarah (dan tak juga punya dasar ontologis), "dunia kehidupan" dalam model Habermas mau tak mau akhirnya lebih merupakan acuan normatif. Dengan kata lain, komunikasi sebagaimana yang diuraikan Habermas adalah sesuatu yang dipasang sebagai pegangan untuk sebuah proyek emansipasi. Di sana bisa berlangsung sebuah percaturan yang tak terkekang, di mana ada kemauan tiap pihak untuk menempatkan diri dalam posisi pihak lain, dan di mana ada disiplin untuk melibatkan diri dalam pembenaran rasional dalam argumen. Juga ada kesediaan untuk meletakkan kepentingan-diri di dalam tanda kurung. Dalam istilah Karl-Otto Apel (yang juga mengaitkan bahasa dengan komunikasi), di sanalah terbentuk "komunitas komunikasi" (*Komunikationsgemeinschaft*), dan yang jadi penggerak dalam bebrayan itu ialah pencarian "argumen yang terbaik".[24]

---

24 Lihat Stephen Eric Bronner, *Of Critical Theory and Its Theorists* (Oxford, Cambridge: Blackwell, 1994).

Sejenis utopia, tentu. Tapi apa salahnya? Persoalannya ialah bahwa Habermas tidak ingin menampilkannya sebagai utopia, melainkan sesuatu yang punya dasar ilmiah (dan dalam hal ini ia menirukan kesalahan Marx). Justru dengan meniadakan "momen Utopian" dalam teorinya itu—sebuah teori yang ingin ia pakai sebagai senjata pembebasan dari "kolonisasi"—Habermas membuat suatu sistem politik yang mengajak partisipasi menjadi tidak relevan. Padahal, lebih penting ketimbang sebuah teori yang masak, yang ilmiah, adalah analisis sosial yang dilakukan dari sudut pandang ketika orang membentuk—sesuai dengan kemungkinan yang ada pada suatu tahap—suatu organisasi yang didasarkan pada komunikasi yang tak mengalami distorsi dan pembatasan.[25]

Di dalam proses seperti itu, emansipasi tidak lahir hanya dari semangat bahasa—dari kodrat bahasa yang menurut Habermas bersifat komunikatif (dan dengan demikian bebas dari dominasi)—melainkan dari suatu kerja dalam sejarah. Dan di dalam proses itu, konsensus bukanlah sesuatu yang niscaya. Dengan catatan: mengatakan kemufakatan tidak harus ada berbeda dengan mengatakan kemufakatan harus tidak ada. Hanya konsensus bukanlah sesuatu yang sempurna—bukan sesuatu di dalam abstraksi. Ia sesuatu yang diikhtiarkan terus-menerus. Dalam tingkat yang konkret, ikhtiar itu berlangsung acap kali melalui benturan perbedaan dan kepentingan antara para pelaku dan penyelesaiannya. "Komunitas komunikasi" dalam arti yang dibayangkan Apel dan Habermas tidak pernah lahir dalam kancah di mana proyek perlawanan kepada "kolonisasi" dunia kehidupan berlangsung.

Kritik (dan kesalahpahaman) terhadap Habermas ialah karena ia telah menyisihkan *praxis* atas nama ilmu positif. Konsensusnya sea-

---

hlm. 295, 305, 309.

25 Rasmussen, mengutip Thomas MacCarthy, hlm. 45-48.

kan-akan berada di luar, melintasi, sejarah. Mungkin karena itu apabila ia berbicara tentang "rasionalitas" orang sering lupa bahwa, seperti pernah disebut di atas, bagi Habermas, rasionalitas itu sepenuhnya bersifat prosedural: bukan isi atau hasilnya yang penting, melainkan prosedur yang dipakai untuk menguji klaim kesahihan.[26] Dengan demikian, rasionalitas dari suatu konsensus bagi Habermas sebenarnya bukanlah sesuatu yang tanpa proses, tanpa partisipan, tanpa masyarakat. Namun Habermas, yang datang dengan tesis bahwa "nalar komunikatif" bukanlah hanya nalar "Barat", tidak menyebutkan bagaimana proses itu berlangsung di luar masyarakat Amerika dan Eropa di abad ke-20. Bagaimana ideal tentang konsensus rasional diartikulasikan di sebuah masyarakat dengan sejarah yang berbeda?[27]

Habermas, saya kira, pada dasarnya bertolak dari suatu agenda politik—tentang suatu kehidupan bersama yang demokratik benar-benar—dan dengan itulah ia mempertahankan idealnya tentang suatu konsensus yang memang bukan suatu penindasan terhadap perbedaan. Namun di suatu masyarakat yang institusi-institusi politiknya tidak merupakan peluang atau bahkan forum bagi suatu "tindakan komunikatif", yang akhirnya terdesak ialah apa yang oleh Lyotard disebut sebagai *la paralogie*, yakni usaha untuk senantiasa menunda konsensus dan mengumandangkan ketidakseiaan. Dan dalam suatu masyarakat yang penuh kecemasan akan rasionalitas kritisnya sendiri, ketika dogma dan takhayul lama dan baru tidak pernah digugat secara meluas dan terbuka, "komunitas komunikasi" hanya akan terbatas pada forum-forum ilmiah yang amat kecil—bahkan mungkin sebagai perdebatan berbisik. Kebebasan memerlukan institusi-

---

26 Anthony Giddens, "Reason without Revolution", dalam *Habermas and Modernity*, hlm. 114-115.

27 Sebuah argumen yang dikemukakan Mendelson: "Potensi historis dari situasi percakapan yang ideal, untuk menjadi prinsip yang benar-benar mengatur masyarakat, hanya dapat berbuah di sebuah masyarakat yang hampir mengartikulasikannya pada taraf tradisi yang sadar dan secara historis spesifik, misalnya dalam demokrasi-demokrasi Barat di abad ke-20." Dalam Rasmussen, hlm. 66.

institusinya sendiri. Tapi bukan "tindakan komunikatif" itulah yang melahirkan institusi-institusi itu, melainkan sebaliknya.

*

"*KAMI telah meninggalkan engkau, tasik yang tenang, tiada beriak*". Ada sesuatu yang tersembunyikan sebenarnya dalam sajak ini. Seperti telah disinggung di atas, tasik itu ("ketenangan yang lama") sebenarnya bukan ketenteraman: ia mungkin sekali meredam suatu pergulatan dan represi. Perjalanan meninggalkannya juga bukan sebuah perjalanan yang ringan. "*Tetapi betapa sukarnya jalan/badan terhempas, kepala tertumbuk,/hati hancur, pikiran kusut*". Proyek modernisasi, yang bagi Takdir dan Habermas dalam arti tertentu merupakan juga perjalanan pembebasan, tidak bisa dipisahkan dari perjuangan hidup, perjuangan politik—di mana pelbagai jenis "tindakan strategis" berlangsung dan di sana-sini, atau acap kali, menyisihkan "tindakan komunikatif" itu sendiri. Dalam sejarah, yang terjadi tidak selamanya sekadar debat publik yang berhasil mengubah (seperti dicitakan oleh Habermas) voluntas menjadi rasio. Yang kemudian muncul sebagai pemenang tidak selamanya "argumen terbaik". Legitimasi kepada suatu kekuasaan tidak selamanya berdasar pada nalar, bahkan sesungguhnya memang bukan itu, melainkan berdasar pada opini. Yang menang bisa sesuatu yang mengerikan. Apa yang pernah jadi kecemasan teori kritis dari Mazhab Frankfurt sebelumnya tetap merupakan kecemasan yang sah.

"*Kami telah meninggalkan engkau...*". Tapi tasik yang ditinggalkan itu bukanlah tasik yang kemudian tenggelam. Bahkan waktu tak kunjung menelannya. Modernitas, yang bergerak ke arah "universalisasi hukum dan moralitas" seperti diungkapkan Habermas, di akhir abad ke-20 menemukan dirinya dalam suatu paradoks: ia harus mempertahankan dirinya dari arus yang lain—gelombang "politik identitas", berdasarkan kesamaan etnik, jenis kelamin, agama yang mengandung

penolakan terhadap "universalisasi", dan kembalinya peran agama sebagai sumber akar, kepastian, dan konsistensi. Di atas saya telah menyebut menguatnya "tradisionalisme" sebagai strategi. Mayor Okura menolak tesis bahwa manusia itu satu. Ia yakin akan keunikan Jepang.

Mungkin tidak disangka oleh Takdir maupun Habermas bahwa manusia—untuk mendapatkan dasar penentuan normatif ("normativitas")—membuka jalan kembali ke dalam tradisi, agama, maupun mitos. Yang menarik ialah bahwa pada saat yang sama, "pembukuan ganda dalam hal moral" itu justru tampak memperkukuh pelbagai kecenderungan modernitas. Dalam derajat tertentu, agama menawarkan suatu "universalisasi" yang lain. Bahkan "fundamentalisme" bisa dilihat sebagai topeng "reaksioner" dari suatu dorongan untuk mempertahankan proyek modernitas dalam menghadapi pluralisme yang sekarang tampak centang-perenang dari arus yang disebut sebagai "post-modernitas".[28] Bahkan "politik identitas", yang umumnya mengukuhkan kembali tradisi dan mitos—sementara ia ke luar tampak sebagai ekspresi perbedaan-perbedaan, baik dalam arti etnik maupun dalam jenis kelamin—sebenarnya cenderung mengesensialkan sesuatu yang acap kali hanya suatu kebetulan sejarah. Identitas dirumuskan dan dimurnikan, dan pada saat itu terbentuklah semacam keseragaman internal, atau "konsensus", yang menekan apa "yang lain".

"*Sebab sekali kami terbangun/dari mimpi yang nikmat*". "Terbangun" juga berarti "siuman". Artinya juga terlepas dari mimpi, dari tidur. Kita bangun: dalam keadaan jaga, terlepas dari mimpi, tapi juga terkesima. Di manakah "mimpi yang nikmat" itu sebenarnya? Tentang sesuatu yang telah lalu, atau yang belum pernah?

*

28 Dikemukakan oleh Bryan S. Turner dalam *Orientalism, Postmodernism & Globalism* (London dan New York: Routledge, 1994), hlm. 80.

Indeks

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

T

U

V

W

Z